

STUDIA

UNIVERSITATIS "PETRU MAIOR"

PHILOLOGIA

15

TÂRGU-MUREȘ

2013

CONSILIUL ȘTIINȚIFIC

Acad. Nicolae Manolescu
Prof. univ. dr. Alexandru Niculescu –
Udine (Italia)
Dr. Vladimir Florea, IUFM Versailles
(Franța)
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

COLEGIUL DE REDACȚIE

Director: Prof. univ. dr. Iulian Boldea
Redactor-șef: Prof. univ. dr. Al. Cistelean
Secretar de redacție: Conf. dr. Ramona Hosu

Prof. univ. dr. Cornel Moraru
Conf. univ. dr. Smaranda Ștefanovici
Conf. univ. dr. Luminița Chiorean
Conf. univ. dr. Eugenia Enache
Lector univ. dr. Eugeniu Nistor

Consilier editorial: Lector univ. dr. D.-M. Buda

Tehnoredactare: Korpos Csilla

ISSN 1582-9960

Nr. 15/2013

Revistă acreditată de C.N.C.S. (categoria B) și indexată în: CEEOL, EBSCO, INDEX COPERNICUS, DOAJ, SCIPPO.

<http://www.upm.ro/cercetare/studia%20website/html/arhiva.html>

Published by

„Petru Maior” University Press, Târgu-Mureș, România, 2013

Str. Nicolae Iorga, nr. 1.

540088, Târgu-Mureș, România

Tel./fax 0265/211838

e-mail : editura@upm.ro

STUDIA UNIVERSITATIS „PETRU MAIOR”

PHILOLOGIA

Redacția: 540088, Târgu-Mureș, str. Nicolae Iorga, 1, Telefon 0265/236034

SUMAR – CONTENTS – SOMMAIRE – INHALT

Studii și articole

Al. CISTELECAN , <i>O simbolistă amărâtă (Ecaterina Săndulescu) / A Poor Symbolist Poetess (Ecaterina Săndulescu)</i>	5
Iulian BOLDEA , <i>Noul expresionism transilvan: Ion Mureșan / The New Transylvanian Expressionism: Ion Mureșan</i>	12
DORIN ȘTEFĂNESCU , <i>Ion Barbu. Lucrurile care se văd și forma increatului / Ion Barbu. Things that May be Seen and the Form of the Increate</i>	18
Luminița CHIOREAN , <i>Despre conștiința poetică - semioză textuală asupra eseului poetic stănescian - / On the Poetic Awareness - Textual Semiosis of Stănescu's Poetic Essays -</i>	25
Doina BUTIURCĂ , <i>Impactul politicilor lingvistice asupra terminologiei / translatorului / The Impact of Linguistic Policies upon Terminology/the Translator</i>	35
Eugeniu NISTOR , <i>Gândire și comunicare în civilizațiile orientale / Thinking and Communication in Ancient Oriental Civilizations</i>	45
Sorin IVAN , <i>The Signs of the Aesthetic Identity of Ion Caraion's Poetry</i>	51
Dumitru-Mircea BUDA , <i>Exilul literar românesc postbelic – accente și nuanțări necesare / Romanian Post-War Literary Exile – Necessary Accents and Nuances</i>	61
Maria-Laura RUS , <i>Izotopia auditivului la Ion Creangă / The Isotopy of the Auditive in Ion Creangă</i>	67
Costel CIOANCĂ , <i>Exercițiul distanței și elementul ascensional în basmul fantastic românesc / The Exercise of Distance and the Ascensional Element in the Romanian Fantastic Fairytale</i>	74
Smaranda ȘTEFANOVICI , <i>Jamie's Psychological Journey in Hurston's Their Eyes Were Watching God</i>	82
Mahshad JALALPOURROODSARI , <i>Conceptual Dissonance Between Thoreau and Wordsworth's View on Nature and Imagination</i>	87
Corina BOZEDEAN , <i>Interférences linguistiques dans l'apprentissage du français comme L3</i>	93

Naveen K MEHTA , <i>A Study of the Character Eustacia Vye in Thomas Hardy's The Return of The Native</i>	99
Anișoara POP, Mirela DREDEȚIANU , <i>Assessment of Speaking in English for Specific Purposes (Esp) Including a Voice Tool Component</i>	105
Iulia Diana RUSU , <i>Érotisme christique dans la littérature contemporaine. Du chant de l'amour biblique chez Saramago à un érotisme cru et incestueux chez D. H. Lawrence, Eduardo Manet et Anne Sexton</i>	111
Adina PINTEA , <i>Intertextuality, Dialogism and the Social Construction of Journalistic Discourse</i>	126
Bianca-Oana HAN , <i>Ishiguro's Dialogues (II) (If Only Words Could Speak...) Discourse analysis applied to Some Dialogues from 'The Remains of the Day' by Kazuo Ishiguro</i>	134
Cristina NICOLAE , <i>Willean Fragmented Personality: The Ego</i>	141
Ildikó Gy. ZOLTÁN , <i>Idioms From 19th Century English Poetry</i>	147
Aurora Laslo PAȘCAN , <i>„Derapaj” în labirintul hipertextualității / The Novel “Derapaj”/”Skid” in the Labyrinth of Hypertextuality</i>	153
Corina Alexandrina LIRCA , <i>“To Be or Not To Be?” – On Philip Roth's Jewish-Americaness</i>	162
Daniela DĂLĂLĂU , <i>Metaphors Describing the Economic and Financial Crisis in Business Press Articles</i>	167

Recenzii / Reviews

Iulian BOLDEA , Ion Ianoși, <i>Internaționala mea</i> , Editura Polirom, Iași, 2012	179
Al. CISTELECAN , Marius Chivu, <i>Vîntureasa de plastic</i> , Editura Brumar, Timișoara, 2012; Bogdan Alexandru-Stănescu, <i>Apoi, după bătălie, ne-am tras sufletul</i> , Editura Cartea Românească, București, 2012.....	181
Doina BUTIURCĂ , Inga Druță, <i>Dinamica terminologiei românești sub impactul traducerii</i> , Chișinău, Centrul Editorial- Tipografic al USM, 2013	185
Iulian BOLDEA , Ion Simuț, <i>Vămile posterității. Secvențe de istorie literară</i> , Editura Academiei Române, București, 2012.....	187

O SIMBOLISTĂ AMĂRĂTĂ (ECATERINA SĂNDULESCU) *A Poor Symbolist Poetess (Ecaterina Săndulescu)*

AI. CISTELECAN¹

Abstract

This paper investigates the life and comments the poetic works of Ecaterina Săndulescu. The author points out how the persecutions and trials through which the poetess had to pass during her lifetime have a significant impact on her poems, both on the stylistic and thematic level, while at the same time reflecting on the aesthetic value of her writing.

Keywords: Ecaterina Săndulescu, symbolism, aesthetic value

O biată și o amărâtă a fost și Ecaterina Săndulescu, măcar că, altminteri, vrîncoaie dîrză - și îndîrjită și mai și de viață (n. 1904, la Movilița din Vrancea, m. în 1988, la București).² Vine dintr-o familie lovită crunt de moarte: îi mor nouă frați, de mici, iar al zecelea – avocatul Spiridon Săndulescu – moare și el la abia 36 de ani.³ Mai avea și un tată destul de nesuferit, corcitură de țăran și orașean, pe care nu l-a văzut făcînd niciodată vreun gest de tandrețe ”față de nimeni și de nimic” și din pricina căruia maică-sa ”se mai refugia pe la neamuri”,⁴ cu cîrdul de copii ținîndu-i-se de poale. Ce-i drept, era om petrecăreț și aducea acasă toate bunătățile. Din nefericire, moare în primul război, așa că Ecaterina va aprofunda tot mai mult ”gustul amar al singurătății” pe care l-a simțit la internatul pensionului de fete ”Mihăileanu-Țuchel” din Focșani.⁵ Cu tatăl mobilizat, începutul războiului îi prinde cum e mai rău: ”5 copii mărunți, toți sub 10 ani, fără nici un ajutor de nicăieri.”⁶ Sub ocupație germană, la o școală particulară înființată de cîțiva profesori ”nemobilizabili”, își continuă studiile (clasa a II-a, colegă cu Mihail Steriade) ”fără un ghiozdan, fără cărți, fără caiete, fără rechizite școlare, fără o peniță măcar”.⁷ A dus-o greu, de fapt, tot timpul cît a fost la școli: ”în viața mea de școlar, în liceu și la universitate, n-am avut norocul niciodată să mîngîi o carte sau un curs nou”; nici copilăria nu i-a fost mai norocoasă: ”n-am ținut niciodată o păpușă în brațe, nici eu, nici surorile mele.”⁸ La așa condiții, nu-i de mirare că s-a cam acrit și că-n amintirile ei face malițiozități despre mai toate scriitoarele care-i ies în calea memoriei. Muncește, dă meditații, trage tare

¹ Prof., PhD., ”Petru Maior” University of Târgu-Mureș

² Datele biografice sunt împrumutate din articolul Lilianei Corobca (*Dicționarul general al literaturii române*, S-T, Editura Univers Enciclopedic, București, 2007, p. 72). Sper să fie corecte, deși Enciclopedia *Cugetarea* zice că Ecaterina s-a născut în 1905.

³ Ecaterina Săndulescu, ... *Din umbra umbrelor*, Editura Albatros, București, 1981, p. 14.

⁴ *Idem*, p. 17.

⁵ *Idem*, p. 21.

⁶ *Idem*, p. 22.

⁷ *Idem*, p. 24.

⁸ *Idem*, p. 25.

și face câte două clase într-un an. Iese bine, în general, la examene.⁹ După război, în 1919, se redeschide la Focșani Liceul "Unirea" și aici are noroc de doi profesori poeți: I.M. Rașcu și Mihai Bantaș (le poartă bună amintire). La 16 ani e deja studentă la litere și filozofie, în București (colegă cu Streinu, Pompiliu, Cioculescu, Călinescu).¹⁰ Așa se face că e printre nuntașii lui Cioculescu și-n chiar toiul nunții Vianu o sfătuieste - la cerere, însă - să meargă profesoară în provincie.¹¹ Se și duce imediat după absolvire (1925) la Râmnicu Sărat. Ca studentă va fi fost simpatică și deschisă, de vreme ce cochetează (pînă și la seminariile lui Mihail Dragomirescu, pe care-l consideră mentor și protector) cu, bunăoară, D. Ciurezu (care o complimentează cuvenit, considerînd-o "vioaie și vibrantă *ca un șnur pe care-l deșir*").¹² La Râmnic își ia inima-n dinți și-i trimite lui Dragomirescu, pentru *Falanga*, "cele dintîi note, recenzii, mici poezii."¹³ Începutul a fost mai greu, pentru că apoi va scrie pe la o groază de gazete culturale (o listă impresionantă dă Dumitru Micu).¹⁴ La Râmnic nu e rău (ba e chiar binișor de vreme ce Ecaterina se laudă că ajunsese "mica vedetă a orașului"),¹⁵ dar nu stă decît un an, căci în următorul e trimisă la Craiova (la "Regina Elisabeta").¹⁶

Aici e și mai bine decît la Râmnic: "Băieții, toți în jurul meu, au dansat cu mine, spre necazul fetelor bogate ce se agitau pe scaunele lor".¹⁷ Ecaterinei îi place să le facă în necaz "fetelor bogate" (și-n comparație cu ea, mai toate erau bogate). Dar ghinioanele și necazurile se țin scai de Cati: se îmbolnăvește de tuberculoză și trebuie să se interneze în sanatorii (Brașov, Geoagiu – aici e martora "lansării" Domniței Gherghinescu-Vania). Și ea are, tot la Geoagiu, o idilă fulgurantă (dar sfîrșită și asta rău de tot, după una, tot fulgurantă, dar trădată cam mișelește, la Craiova): îl cunoaște pe "singurul om pe lume care mi-a dat și sentimentul demnității dragostei" – T. G. (lui îi dedică primul ei volum, *Spleen*, și despre ei doi scrie în romanul *Vina*, roman care "din 1929, zace în copertele manuscriselor mele").¹⁸ Numai că viața o persecută metodic și nemilos pe Ecaterina: T.G. se duce la acasă, la Brăila, să facă rost de bani pentru a pleca în lume cu Ecaterina și cum nu izbutește, se întoarce la Geoagiu și se împușcă.¹⁹ Ecaterinei îi rămîne doar un teanc de scrisori, "cele mai frumoase ce am primit vreodată", dar pe care i le fură I. G., care "brava astfel un rival mort".²⁰ După ce se pune pe picioare (și-și mai revine din "doliul cosmic" scriind, la Văratec, poeziile din *Spleen*), la 21 de ani intră încrezătoare în Sibiu, titulară la

⁹ Dar ce examene puteau fi pe-atunci! La cel de absolvire a clasei a VIII-a (pe care l-a susținut la Liceul "Matei Basarab" din București), proful de istorie o întrebă nici mai mult nici mai puțin decît "care sunt așezămintele brîncovenesti pe Argeș de la izvor, pînă la vărsare?". I-auzi la dl profesor Enache Ionescu! (Idem, pp. 35-36).

¹⁰ Idem, p. 45.

¹¹ Idem, p. 62.

¹² Idem, p. 61.

¹³ Idem, p. 67.

¹⁴ În prefața la: Ecaterina Săndulescu, *Cîntecul spiralelor*, Editura pentru literatură, București, 1969, pp. 6-7.

¹⁵ Ecaterina Săndulescu, ... *Din umbra umbrelor*, p. 68.

¹⁶ Idem, p. 71.

¹⁷ Idem, p. 75.

¹⁸ Idem, p. 85.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Idem, p. 86.

”Domnița Ileana”.²¹ Sibiul îi e însă ostil (colegele de cancelarie, del!) și se deprimă. Norocul ei (dacă se poate zice de ceva ce Ecaterina va regreta imediat) însă că o doamnă din Râmnic o recunoaște (avantajul de a fi fost vedeta orașului!) pe când se plimba, amărîtă, prin Parcul Arini și-i propune pe loc s-o mărite ”cu un băiat excepțional”.²² Ecaterina primește fără ezitări și-n zece zile e deja măritată cu locotenentul Celestin Catrinaru, dar îi pare rău de pasul făcut încă de la nuntă (la care bun i se pare doar vinul)²³ (a și semnat, zice Liliana Corobca, cu numele Ecaterina Catrinaru).²⁴ Firește, tot o dramă urmează, pînă la urmă: Celestin moare pe front, în 1942.²⁵ Cum Celestin e mutat la Bacău, Ecaterina e detașată și ea acolo, la Școala normală de fete. E colegă de cancelarie cu Agatha și-l cunoaște (să zicem) ”într-un amurg plumburiu” (obligatoriu, în Bacău buletinele meteo se dau strict din Bacovia) pe poetul care umbla agățat de toarta Agatheii, însă acesta, absent total, nici n-o bagă în seamă, deși, recunoaște Ecaterina, ”atmosfera poeziei lui se insinuase discret în primul meu volum de versuri.”²⁶ (Nu chiar ”discret”, de fapt, ci destul de vizibil). Se-ntoarce-n '31 la Sibiu, cu gând să stea ”departe de zgomotul oricărei mondenități”, dar e ”dibuită” de ”un grup de intelectuali cu aspirații literare” și pun împreună la cale gruparea *Thesis*,²⁷ care voia ”localism creator.” Trăiește doi ani în euforie culturală, scrie, publică, pregătește o antologie de literatură feminină – cu care va intra în tandemul care a realizat *Evoluția scrisului feminin în România*. Firește că Margareta Miller-Verghy o trage pe sfoară (Ecaterina are complexul persecutatei, toți o fură și-o înșeală) și-și reține ”în arhiva personală întreg materialul antologiei, adus, în majoritate, de mine”, după ce, din tirajul de 1000, îi dăduse Ecaterinei doar 100 de exemplare drepturi (pe motiv că Ecaterina avea salariu iar Mărgărita doar pensie).²⁸ Pe bun drept (de-o fi cum zice), Ecaterina are năduf și constată că ”în materie de creație spirituală” ”colaborarea nu e bună”.²⁹ Dar treaba era făcută. În '34, tot după Celestin, ajunge-n București, dar obține catedră doar la Ploiești (face naveta); nimerește iar într-o ”cancelarie clasică de viespi” (la ”Despina Doamna”) și, oricum, Ploieștiul nu-i place: din tot orașul numai I. A. Basarabescu știa că e scriitoare.³⁰ Își ia oarecum o revanșă de orgoliu (de care e mîndră foarte), căci se impune în comisiile de bacalaureat. Într-una din aceste comisii, la Buzău, citindu-i poezia *Civilizație*, Miron Nicolescu, prezidentul comisiei, îi zice că dacă mai are zece poezii ”de factura aceasta” e ”un poet mare”.³¹ Am impresia că Ecaterina era

²¹ Idem, p. 90.

²² Idem, p. 91.

²³ Idem, p. 92.

²⁴ Liliana Corobca, *op. cit.*

²⁵ Ecaterina Săndulescu, *op. cit.*, p. 193.

²⁶ Idem, pp. 93-96.

²⁷ Idem, p. 101. Fondatori, zice Ecaterina, mai erau Pimen Constantinescu, Al. Dima, doctorul I. Popescu-Sibiu, Paul Constant, M. Alexiu; se adaugă apoi Horia Petra Petrescu, Emil Cioran și tot mai mulți sibieni culturali. Cu doctrina s-a însărcinat Al. Dima.

²⁸ Idem, pp. 124-125.

²⁹ Ibidem, p. 125.

³⁰ Idem, p. 132, 133. Ca navetistă – ”colegă de navetă” - o cunoaște pe ”Adela” lui Ibrăileanu (Olga Tocilescu/Mavrodineanu), atunci la al patrulea – și ultimul – soț, care, zice răutăcioasă Ecaterina, a reușit ”să o determine la inevitabila sinucidere” după ”numai trei luni de la căsătorie” (pp.137-138).

³¹ Idem, p. 134.

convinsă că are. Anii '30 sunt cu succese literare, dar, "sub raportul vieții personale" "au fost dintre cei mai chinuți".³² Poate și din cauze casnice (Cati e discretă și rece în aceste probleme), dar și din pricini mai literare (succesele nu erau chiar așa mari); în plus, nimeni n-o plătea pentru ce scria, căci, fiind ea "prea rezervată prin redacții, lipsită și de spirit practic, de flerul arivismului sau de aventură", se simțea "onorată" de toate cererile venite de la gazete, fără să mai pretindă.³³ "A fost – zice ea făcând bilanțul colaborărilor gratuite – și aceasta o cruntă formă de exploatare a muncii noastre"³⁴ (după război, cam vorbește în lozinci anticapitaliste). De harnică e, însă, harnică și face manuale pentru cursul secundar. După ce mai face și un an de navetă la Buzău (1936-1937), sculându-se "la ora patru,"³⁵ se întoarce la Sibiu, unde "o voce interioară" o somează să ridice "statuia de bronz a lui M. Eminescu."³⁶ Se pune imediat pe strâns fonduri ("cu strachina în mână" ar fi zis Crevedia)³⁷ și-l abordează pe Oscar Han, numai că acesta vrea 300 000 de lei (n-avea atâția) și, peste toate, mai voia să-i facă și o simplă reproducere, căci o întreabă "pe care să vi-l fac, pe cel de la Galați sau pe cel de la..."³⁸ Așa că-l alege pe Radu Moga și bustul se dezvește în Parcul Arinilor în toamna lui '38 (e momentul ei de glorie: vin oficialități, scriitori, lume). În vara aceluiași an își vede împlinit un alt proiect ambițios, pentru care s-a bătut din '35: un congres al profesorilor de română (desigur că nu l-a făcut singură, dar, după cum le istorisește, pare că fără ea nu s-ar fi făcut). E anul ei de vîrf: face și o excursie extaziantă în Italia. După refugiul Universității clujene la Sibiu, se apropie de mediul universitarilor veniți, frecventînd, zice ea, "cu regularitate cursurile Universității, îndeosebi prelegerile profesorului D.D. Roșca".³⁹ Cel mai mult se apropie însă de Blaga ("frecventam aproape zilnic casa Blaga", sub pretextul meditațiilor acordate lui Dorly),⁴⁰ care-i și propune să-și schimbe subiectul doctoratului angajat la Liviu Rusu (despre estetica urîtului ar fi fost) pe "Ideile cosmogonice ale poporului român, așa cum se oglindesc în folclorul nostru."⁴¹ Blaga e imperativ-șăgalnic (Fă-o! Altfel o lucrez eu!)⁴² iar Ecaterina primește cu "entuziasm euforic" și se înhamă total. Se înscrie și infirmieră la Crucea Roșie, dar după trei luni cade "extenuată".⁴³ Altfel, e prezentă în viața culturală a orașului iar în 1945, "sub egida Frontului Democrației Populare", ajunge directoarea Liceului de fete. Pe lângă săptămînalul *Curierul*, editat de căpitanul Anton, înființează un cenaclu (cu Radu Stanca, Doinaș, Larian-Postolache, I. Ionescu-Silvan) – cărîndu-l și pe Blaga la o ședință.⁴⁴ Se strică – inevitabil – și relațiile cu Blaga, de care, zice ea, s-a lăsat atrasă datorită "farmecului personal", dar de care se depărtează din cauza "neconcordanței

³² Ibidem.

³³ Ibid.

³⁴ Idem, p. 135.

³⁵ Idem, p. 143.

³⁶ Idem, p. 148.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Idem, p. 151.

³⁹ Idem, p. 183.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Idem, p. 185.

⁴² Ibidem.

⁴³ Idem, p. 188.

⁴⁴ Idem, pp. 224-225.

gîndirii sale majore cu spiritul istoric al culturii românești.”⁴⁵ (Cati-Cati!!!) E mai sigur că începuse să-l agaseze (peste toate, în viața de Don Juan a lui Blaga atunci era ”momentul Domnița”) că altfel nu văd de unde o asemenea izbucnire de aprigă gelozie conceptuală (ca să zic așa) cum e cea relatată de Ecaterina (ar fi folosit într-o zi cuvîntul ”stihial” iar Blaga ar fi sărit ars, zbierînd: ”Îți interzic să folosești un asemenea termen. El aparține unei anumite filosofii /.../ și nu dau voie nimănui să uzeze de el”).⁴⁶ Zică cine ce-o zice, dar eu n-o cred pe Kate (își controlează greu răutățile și se vede că are prea multă fiere). Mai stă în Sibiu pînă-n 1969, cînd se mută definitiv în București,⁴⁷ dar nu pare să mai fi scris versuri.

Așa cel puțin s-ar putea deduce din antologia *Cîntecul spiralelor*,⁴⁸ unde ultima poezie e din 1961 și omagiază plimbarea lui Gagarin printre stele. Firește, titlul antologiei se potrivește ca nuca-n perete cu spiritul strivit de suferință din poezia Ecaterinei, una în care, cum zice Liliana, ”tristețea, dezolarea, singurătatea, inutilitatea, nevroza constituie note definitorii.”⁴⁹ Uite însă că pe Dumitru Micu l-a ”reținut imediat” cu totul altceva, și anume ”plăcerea de a nota grațios priveliști care încîntă” și-n care ”imaginile sunt vapoaze și punctate de stări sufletești vag precizate”.⁵⁰ Asta n-ar fi de mirare, de vreme ce ”simboliștii sunt modelele indiscutabile”⁵¹ ale Ecaterinei și însuși Dumitru Micu observă îndată că, pe fond, e vorba de ”o irezistibilă atracție spre melancolie, spre o interiorizare generatoare de insatisfacții, îndoieli și anxietăți.”⁵² Are, firește, și Ecaterina melancolii, dar de drept ea se revendică dintre damnații iremediabil, dintre cei a căror viață e pusă sub blestem (e cuvîntul-cheie al primului volum) și sechestrată strict în suferință (pe care înclinația spre emfaze și spre oarece retorism suferitor vrea s-o facă acută absolut). Are pentru asta și destul argument biografic, așa că nu va fi fost doar o preluare a modelului funebral bacovian (deși acesta apasă greu). Dar și Ecaterina apasă cît poate pe retorica funestelor, pe dramatica de destin: ”Cad clipe de tăcere în apa răzvrătirii mele.../ Mi-s aripile reci și-avîntul mort cu ele./ Pustiul nins din mine cu albe flori de vis/ Se zbate-n deznădejde ca neguri în abis...// Mi-e frig și întuneric... În hohot sec de vînt/ Își geme lung povara truditul meu pămînt.../ Blestemul își înfige adînc cuțit în mine,/ Îl simt cum se-nroșește cu stropii calzi din vine...” (*Straniu*). Damnația e tot mai rezolută și mai definitivă iar Ecaterina o prezintă ca pe o sentință destinală: ”Ce voi mai fi, în suflet cu pînze de blestem,/ Pe-o mare de-ntuneric, cu valuri care gem...” (*Neliniști*). Biata fată e prinsă ca o victimă eternă în pura dialectică repetitivă a durerii și pustiirii interioare: ”Și azi... și mîini... ca ieri.../ Cad gîndurile-mi grele pe lespezi de dureri.../ Se sparg în suflet trist și mor într-un ungher,/ De doruri risipite în umbră și mister...” etc.

⁴⁵ Idem, p. 228.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Liliana Corobca, *op. cit.*

⁴⁸ Antologia e cam severă cu cele două volume apărute (*Spleen*, 1930, *Nemesis*, 1936), dar deocamdată va trebui să ne bazăm pe ea, căci n-am dat de volumele propriu-zise. Cam jumătate din cuprinsul ei e acoperit de inedite și poeme recuperate de prin reviste.

⁴⁹ Liliana Corobca, *op. cit.*

⁵⁰ Dumitru Micu, *op. cit.*, p. 7.

⁵¹ Liliana Corobca, *op. cit.*

⁵² Dumitru Micu, *op. cit.*, p. 8.

(*Mărturisiri*). La așa copleșeală de suferință, devine de la sine că invocația morții pare singura soluție: ”Cu gura rătăcită pe florile-nghețate/ Îți sorb cu sete-adâncă tot duhul tău de moarte;/ Și cred că eu sunt moartă și tu ești încă viu,/ Și-ți cer, îl vreau, e-al meu tot locul din sicriu!” (*Gânduri*). De n-ar fi atât de amarnic lovită, Ecaterina ar avea, într-adevăr, peniță de nostalgii simboliste murmurate pe arie de tristețuri: ”Prin luminișuri limpezi de zări în asfințit,/ Coboară-n suflet trist și visului robit/ Tăceri ce-nchid în ele magia unui gând,/ Cu farmec cald de basm, în freamăt lin și blînd” etc. (*Înserare*). Programată cum e pe suferință, face cu ea infuzii delicate, administrînd-o și celor mai sărbătorești pasteluri: ”Se zvîrcolesc în aer, puzderii, fulgii fini./ Și pomii grei de nea, îmbrobodiți în glugi,/ Prin crengi înveșmîntate în țurțuri de lumini,/ Își ațipesc durerea în freamăt blînd de rugi...” (*Ninge*). Altminteri ar avea mari rezerve de elan, căci are un suflet dispus la extaze și zboruri: ”Mi-e sufletul o stepă cu grele zări de infinit.../ Îl simt cum se-avîntă în zboru-i rătăcit,/ Rupînd fișii de nouri, de spații și de astre,/ Prin vastele tăceri a lumilor albastre...” etc. (*Spleen*). Numai că unde să zboare cînd e închis între pereți fatali de suferință?! Ar mai zburda și Ecaterina dacă n-ar fi legată definitiv de ”stîncă” durerii și dacă ar putea sparge cercul de fier al blestemului și damnației. Și ar fi avut cu ce, văzînd ce elanuri i se strivesc.

La asemenea agresivitate a soartei nu-i de mirare că al doilea volum o invocă tocmai pe zeița însărcinată cu ținerea echilibrului între dureri și satisfacții; cumva-cumva Ecaterina trebuia să-și răzbune – ori măcar să-și sublimeze - excesul de injustiție destinală. Dar cine se poate răzbuna pe propriu-i destin? Dacă așa-i scris, așa rămîne. Așa și la Ecaterina: tot ”marșuri funebre în mine cîntă” (*Reminiscență*). Și cum n-ar cînta cînd lumea nu e decît epifanie de neant: ”Curgi, curgi,/ Sălbatec șuvoi al vieții,/ În hăuri te-arunci...// Mori,/ Moartea le-ajunge/ Din noapte,/ În albele zori/ Pe toate, pe toate...// Nimic jos,/ În gând neîncăput,/ În searbăd tumult,// Nimic sus,/ În veacul răpus.../ Nici îndărăt, nici înainte,/ Viața – morminte...” (*Stampă*). Nici măcar *ceasul de taină* nu e unul de miracole, ci tot unul de suferință crudă: ”Cînd trupul e spin, visul e sînge,/ Dorința, jertfă în zarea de vînt/ Și freamăt...” (*Ceasul de taină...*). (Freameăt există, din loc în loc, la Ecaterina, dar n-are loc de suferință; mai zvîcnește în cîte-un vers dar e repede năpădit de apele negre ale durerii). În orice caz se strînge atîta resentiment față cu așa soartă încît Ecaterina ajunge la epigrame expresioniste ale exasperării: ”S-ascunzi rîsul în caverne de plămîni,/ Scuișind în al credințelor far;/ Să gemi cu nervii, arc peste lumi,/ Urlînd în haos-ocean solitar...” etc. (*Durere*). Iar peisajul existențial e tot mai cumplit: ”Mă sfîșie tăceri de împietrite lumi.../ Răcoarea lor mă soarbe din greu adînc de mine,/ Și-n prag uscat de vînturi, pe margini de genuni,/ Mă năruie durerea în spaimele alpine...” (*Perspectivă*). Normal că la așa cotă compactă de suferință și injustiție destinală simbolul ”civilizației” cinice absolut nu poate fi decît abatorul: ”Abator, sanctuarul umanității carnivore.../ Regat al morții cu stigmatul științei triumfal,/ Într-un oraș cu vedete, lumini multicolore,/ Cu ploi rafinate, dintr-un cer de opal” etc. (*Civilizație*). Și mai normal e ca Ecaterina să se învîrtă, ca un satelit bacovian (parc-ar fi o a doua Agatha), pe aceeași orbită de teme și atitudini.

Poemele strânse de prin reviste și sertare nu-s altfel (nici chiar cele cu deviație blagiană), căci tot din pustiul interior și din suferința – acum mai cu metafizică, luată, destul de caricatural, de la Blaga – pătrunsă în toate se adapă: ”Doamne, de ce-s pline fântînile toate cu-amar,/ Și-agoarele vorbelor tale-s fără de dar?...” (*Obsesie*). Cînd descîntă bacovian, cu atît mai mult expoziția de angoase e mai terifică: ”Frig de temniță grea... pîndă.../ Suflet, amară osîndă.../ Gînd în scorbură neagră de zare,/ - Tîlhar la drumul mare...” etc. (*Strigăt*). Paradisurile-n destrămare ce iau tonul din Blaga se bacovianizează și ele (trecînd peste barbarismele conceptuale injectate de Ecaterina): ”Cerule apasă încă viu,/ Pe mine, pe tine, ca un sicriu...// Peste tot, pe unde-mi port delirul,/ Eul meu reflectă iadul...// Valoarea, melodia îndură exilul,/ Peste tot, pe unde timpul îți poartă declinul...” etc. (*Poem*). Cu ajutor blagian, sigur că Ecaterina ajunge acum mai ușor la ceva expresionisme de decalc: ”Că bat strigoii în toate nopțile în ușă;/ Somnul omului îi iad, pîinea cenușă.../ Nu se mai aude zborul lăstunilor, vrăbiilor,/ Ceru-gurii-i ars de spuza zodiilor...” etc. (*Tată* – e chiar dedicată lui Blaga). Se vede însă și din aceste poeme de strînsură că Ecaterina ar fi avut și abilitare în extaze, dacă soarta n-ar fi fost atît de consecvent nedreaptă: ”Tubire, înalță-mă în zări de slavă/ Atît de sus, ca îngerii să vadă/ Un suflet înflorind ca merii din livadă,/ Cînd dorul arde-n sînge ca o lavă...” (*Cîntec*). Din păcate, toată lumea știe cum e soarta: crudă. Iar a Ecaterinei cu deosebire. Altminteri, Ecaterina a făcut confesiune onestă, căci potrivit propriei convingeri ”nici o femeie nu scrie decît din nevoia de confesiune a dramei interioare și aceasta pentru iluzia găsirii unui echilibru, în economia vieții personale.”⁵³ Poate că terapia a funcționat.

Mihai Zamfir n-o antologhează în *Palatul lui fermecat*⁵⁴ pe biata Cati; poate nici n-ar fi avut loc de vedetele prezente acolo, dar îi face totuși nedreptate nici măcar pomenind-o, deși Ecaterina a scris un lung *poem în proză*: *Omul din vis*⁵⁵, făcînd - baremi în acest sens - performanță. Ce-i drept, doar cam cu asta rămîne, căci poemele (nu-i, firește, unul singur) se pierd în ”meditații” nesfîrșit de banale (”S-a spus întotdeauna, de unii sau de alții, că războiul este un rău necesar. /.../ Eroare, profundă eroare în veacul socialului” – *Băutorii de sînge*) sau în însemnări grav-prețioase: ”Gîndul se scutură, își bate aripile, ca un cocoș în revărsatul zorilor. Zori albe de liniști. Privilegiul unui ceas de luciditate în acest feud al morții” etc. (*Înserare*). Destul de controlat în poemele propriu-zise, cepul prețiozităților ce lustruiesc banalitățile e acum larg deschis.

Bibliografie

Țara noastră, 1936, nr. 1067; 1937, nr. 1454;
Al. Piru, *Varia*, Editura Eminescu, București, 1972.

⁵³ Ecaterina Săndulescu, ...*Din umbra umbrelor*, p. 111.

⁵⁴ *Palatul fermecat*, Antologia poemului românesc în proză, Antologie, prefață și note biobibliografice de Mihai Zamfir, Editura Minerva, București, 1984.

⁵⁵ Editura Cartea Românească, București, f.a. /1973/.

NOUL EXPRESIONISM TRANSILVAN: ION MUREȘAN
The New Transylvanian Expressionism: Ion Mureșan

Iulian BOLDEA¹

Abstract

The lyricism of Ion Mureșan is one of substance, a lyricism in which interrogation and sarcasm collect their significant energies into a convincing poetic picture. How can enlightenment and skepticism coexist in the body of the same poem? how can desperation, anxiety of a most acute intensity and visionarism stand side by side? we might wonder when reading the verses by Ion Mureșan. The poet perceives the contours of things with a dramatic acuity, penetrates them with a tireless passion for demythologization, claiming himself from a merely hinted nostalgia of paradise that fuels his visions with the vague energies of a prophetic of fall. The collapse, decline, agony, twilight – typical states for a damned universe, lacking the coherence of senses, unexpected and disaggregate, having lost any trace of sacrality.

Keywords: poetry, expresionism, visionarism, crisis, anxiety

The poetry volumes of Ion Mureșan (*The Winter Book, The Poem That Can Not Be Understood- the Alcohol Book*) put before us an abrupt verse, maximally tense, out of which emerge a tragic vision and a vocation of essentiality together with an expressionist exhalation of vitality. The essential state of being confessed by Ion Mureșan in his poems is the state of crises: coming to one's senses, the pathetic contemplation of the world, are replaced with a state of urgency that, refusing its own ecstatic enlightenment, settles for a prophetic, apocalyptic fervour. The poet perceives the contours of things with a dramatic acuity, penetrates them with a tireless passion for demythologization, claiming himself from a merely hinted nostalgia of paradise that fuels his visions with the vague energies of a prophetic of fall. The collapse, decline, agony, twilight – typical states for a damned universe, lacking the coherence of senses, unexpected and disaggregate, having lost any trace of sacrality: „Seven bleeding heads get out of waves /above the sea, in turn, spitting sand and blood /off of their mouths. / Tam-taram, are the seven rusty stoves cast away / at the edge of the cornfield, / the board in which the whole night you stroke your fists and / you mumbled, Tam-taram. / It's the seven breasts darkness.” (*Poem de vară -Summer Poem*). The poetics of existential disgrace assumed by Ion Mureșan has the aroma of perceptive magic: the poetic enlightenment is produced through spasm and fracture amidst an extraordinary existential and scriptural tension, and the most relevant image for the emergence of the poetic vision is the cutaway, the laceration, and the defleshing. The poet also cultivates frantic vision, but incongruous imagination, the surrealism of perception turns into a tragic performance, like in the poem *Orfeu -Orpheus-*: „I turned my head and that I should have done/ from the beginning. / I alone have carved the creamy air /and have seen so far: / shield after shield. / And above each of them dozens of heads

¹ Prof., PhD, “Petru Maior” University of Târgu-Mureș

bound / between hands /with black gloves. / Oh, dozens of her small heads / round ends as copper pennies.”

The tragic perception, apocalyptic vision, and terrifying projection on the world are charged with literality through a significant expression, freed from utopic decay, imagining a definite semantical paroxysm. The poet feels with a painful acuity the pressure of any convention, the resistance of patterns to the explosion of the vital flow and the falsehood of any pre-established norms. From this horror felt against falsehood, idyllisation or idealization stems the dynamism of Ion Mureșan’s verbs, the directness of acute notations, and the nude, detached perception through which the poet registers the convulsions of reality. Distorted like reality itself the poetic text quite lucidly arrogates to itself the role of lyrical transcript of a fragmented world, mined by the spectrum of distortion and dissolution. Ion Mureșan is ruthless when it comes to the precarities of reality and one might say he is handling this ruthlessness through the medium of an ethical dimension monitored by moral imperatives (hidden at the very depths of the text). The ethical requirements that the poet arrogates to himself are relevant especially in those poems that are about poetry, about the condition of the poet situated between extasy and agony, between enlightenment and disenchantment, between Life and Text. Between the “drapes of existence” the poet is a magician of images and a prophet of apocalypse, hypnotized by the Idea, but at the same time stolen by the spasms of reality, like in the poem *Poetul. Mărturia unui copil -Poet. A child’s testimony-*: „It was getting dark when I leaned stairs under his window. / He sat in the middle of the room speaking quietly. / Two sticks, two floating rotten sticks were burning / above his head. / Piles of stones on the floor. / And dill in a silver box (...) But his words became swollen like balloons. / His grumbling, backbiting words in all /colours / surrounded and shut the monkey down. / When I left, only his head could be seen among the words / head of an old man, shouting something completely / confused, / in the middle of a herd of buffalo”.

The virtuosity of language and the remarkable verbal dexterity folds in these poems against a deep and troubling vision. The lyricism of Ion Mureșan is one of substance, a lyricism in which interrogation and sarcasm collect their significant energies into a convincing poetic picture. How can enlightenment and scepticism coexist in the body of the same poem? how can desperation, anxiety of a most acute intensity and visionarism stand side by side? we might wonder when reading the verses by Ion Mureșan.

They are unbelievably expressive verses, a tense expressiveness, maximally tense, made up of frustrations and unforgiveness, visionarism and deception. Agony, painful voluptuousness, cruelty, refusal of emotion, tremor – are some of the terms with a conceptual allure through which literary criticism has sought to define the identity of Ion Mureșan’s lyricism. It is beyond any doubt that in the poems of Ion Mureșan lay hidden an always awake consciousness that lucidly watches the ridiculous spectacle of existence, a sceptical, at times aboullic, other times sarcastic consciousness that always manifests doubt, repulsion or a polemical impulse towards the precarious composition of a reality the meanings of which have been demonetized.

One may also note that Ion Mureșan abandons any attempt to understand poetry as a “happy language”, as an enchanting extasy or a compensatory space. On the contrary, poetry is in the poet’s view, a receptacle of one’s own anxiety, a prompt alchemy of the ontic evil, a fractured enlightenment of disharmonies and spasms in things. The poet anticipates with a certain fervour the existence of a hiatus between living and expression; condemned to a fragmentary diction, to a deficient exhibition of a sense always hidden under the appearances of phenomenality, the author of the *Carte de iarnă - The Alcohol Book* -has recourse to an allegorical language, to the symbolical allure of the word, to the allusive-coded dimensions of the poetic verb. Eugen Simion emphasizes this lyrical stance: “Ion Mureșan has undoubtedly learnt from the expressionist poets this allusive, parabolic language, open to the great undetermined symbols (...). One can easily observe the tension, the discrepancy that exists between the violence of the language at the surface of the poem and the undetermined nature of the symbol from its depth. It is a sarcastic poem, a sharp refusal of external things and of evident causalities, a harsh contestation of memory, and finally a hint of fear of the proliferating word. Some images are taken from literature. The poet is blind like Demodocus at the court of King Alcinous or like Tamiris the Thracian punished by the jealous Muses... In order to see with his mind’s eye he must lose his external sight, and in order to be able to communicate the essential, the incommunicable, the poet must not use the language of transparency”. In the poem *Înălțarea la cer -Rising to Heaven-* we find the same features of the lyricism of Ion Mureșan that made him famous: oracular vision with a vaguely hieratic symbolism, allusive language that is nonetheless mined with a fundamental “impurity” with concepts from the most remote lexical spheres, the projection of the everyday frame of reference into the horizon of metaphysics, etc.

The first part of the poem summarizes the image of the lyrical self situated within its own immanence, its secret rhythms beating in harmony with the rhythms of the senselessness of existence. Turning to biography, to the everyday gestures, has a programmatic meaning here as the poet focuses on events and things from the present, but also on echoes of past times, within an anamnestic exercise that tries to remake the ideal form of the being always subjected to the demonism of seconds. One can distinguish two main features of the writing here: first, a more intense focus on the details of reality, through which the apparently irrelevant elementary things of a minuscule significance is hoisted to the scale of the monstrous, having an ample vision and, on the other hand, an almost surreal coupling of the elements of reality, assuming a poetics of hazard, an almost accidental syntax of the imaginary, through which the words deny their dual nature: referential (mimetic) and symbolical-transfiguring.

Paying attention to the details of reality the poet wants to capture the subtle mystery hidden behind gestures and apparently incoherent, apparently trivial and insignificant surfaces. Symbolizing everyday life, remaking the metaphysical dimensions hidden within the layers of the profane, are actions that take place at the same time as the contrary reaction, that is, the demythologization of consecrated poetic themes and

“objects”. The second sequence of the poem establishes the fundamental date for an *ars poetica*, based on the direct, placental, unmediated connection between the poet and the elemental nature of the world. The identity of the lyrical self is therefore dependent on the degree to which reality is assimilated into the structure of the poem. A scenography of the hilarious and grotesque, of macabre miracles and a most acutely concrete infra-reality is revealed in these verses that do not lack a visionary appetite, not metaphysical vision.

The following poetic sequence is marked by the dynamising presence of poetic images representing the ascension, by suggestions on how to escape from the quasi-imprisoning terrestrial space and to ascend into the astronomical sign of an almost transcendental imaging. Through writing, through confinement inside the fragile architecture of the script, the matter-of-factness of existence is rendered new determinations and shapes, a certain metaphysical prestige, a symbolic and visionary expansion. The end of the poem confirms such a denouement for the poetic vision, in which liberation from the constraints and limitations of actuality is done starting from the apparently insignificant detail raised to the power of fiction within a subliminal soteriologic scenario. A poem in which anxiety, the terror of everyday life and the subtextual belief of the triumph through poetry are put together, *Înălțarea la cer* -Rising to Heaven- also has the allure of an *ars poetica*, a programmatic lyrical document, written in a rudimentary and sublimate manner and at the same time in a language in which the anecdotic nature of present everyday life is filtered through the retorts of Orphism, of a sarcastic visionarism.

Hermetic brevity, oneiric neo-expressionism, the substantial drawing of the internal universe with ample emotional brushes: all these features of Ion Mureșan’s onto-poetics can also be found in the most recent volume entitled *cartea Alcool -the Alcohol Book-* (2010). After *Cartea de iarnă -Winter Book-* (1981) and *Poemul care nu poate fi înțeles* (1993), *cartea Alcool - The Poem That Can Not Be Understood- the Alcohol Book* -is only the third volume published by one of the most important contemporary Romanian poets. Ion Mureșan’s book has been received differently by its first critics. Figurative, tense, having an authentic expressive force, having compact meanings and hiding the great symbols under the appearance of everyday humbleness, *The Poemul alcoolilor -the Poem of the Alcoholics*, a poem of undeclared sacrifices and the redundancy of living, of aboulitic revelations and self-occultism: „Alas, the poor, alas, poor alcoholics / how no one tells them a good word! / Especially, mostly in the morning when they go wobbling / along the walls / and sometimes fall on their knees and look like letters / written by a clumsy schoolboy. / / Only God, in His great mercy, / pops a pub near them / because it's easy for Him as is for a child / who pushes a match box. / ... / And until noon the town turns purple, / until noon it's three times autumn / three times spring / three times the birds come and go to mild countries. / and they talk and talk about life, about life, / Generally, even young alcoholics express themselves / with a warm responsibility. / And although at times they may stutter or stumble, / It's not because they expose terribly deep ideas, / but, because inspired by their youth / they succeed in saying really moving things ...”.

Another memorable text from *cartea Alcool- the Alcohol Book-* is *Întoarcerea fiului risipitor -The Return of the Prodigal Son*, a remarkable litany of being written in a liturgical manner and wedged between quasi-apocalyptic notes, in which the dominant feeling of ephemerality is amplified through repetitions and accumulations.

The universe created by Ion Mureșan is one of existential damnation, where humanity is fragile and precarious, a universe represented in sombre colours with things that are intermittently given a clear shape. The poems of Ion Mureșan excel, as it has been noted before, especially through the overwhelming force of vision, through the tension of certain images that have real ontic and poetic poignancy. Ion Mureșan was reproached with discursivity; for instance, Paul Cernat talked about dispersion and dilution; however, I do not think this applies in connection with a poet who is so parsimonious in his lyrical manifestations, so careful with articulating his ideas and speech. The imagery of alcoholics, degraded humanity, the pub as a place where meditations about the divine are articulated, the alcohol as “a vehicle of God” (Horia Gârbea) – all these things are beyond a doubt the primary data in the poems from Ion Mureșan’s volume *cartea Alcool- the Alcohol Book-*. Beyond these primary data we may identify secondary data such as the submergence into the abyssality of instinctiveness, transgressing the limits of humanity, digging into infra-reality, the resurrection of the antinomies of being, but also the deceptive perception, spasm and convulsions as manifestations of an ulcerated ego marked by the effigies of damnation.

Lucidly assuming the flares and brushes of transitiveness, Ion Mureșan outlines in his poems a carnivalesque-dostojevskijan atmosphere where the human figures are reconstituted through a great diversity of discursive styles and the pub becomes the scene where reality and dreams lend one another faces, masks, means of expression, the is but a prechamber for the miraculous and the sacred. Physiology is given a metaphysical shape, the being under the influence of alcoholism gains supranatural characteristics, the pub itself is a space that allows escaping humble reality for another dimension, that of the sublime and the weightlessness of the being extracted from the tyrannical determinism of space and time. Assuming his narrative methods even more acutely than in the previous volumes *cartea Alcool -the Alcohol Book-* poignantly records obsolete emotional states (aboulia, remorse, absence, memory, oblivion, etc.) transposed into an interiorized, wry writing that intermittently celebrates its own ontic and gnoseologic limitations. Visionarism in the poetry of Ion Mureșan is invested with a negative sign, it is a reverse sign. The poet does not perceive the world under the influence of beatitude and transfiguration but, on the contrary, through the filter of weary fervour, lacking any spiritual enthusiasm.

Bibliography

Iulian Boldea, *Istoria didactică a poeziei românești*, Editura Aula, Brașov, 2005; Iulian Boldea, *Poeți români postmoderni*, Ed. Ardealul, Târgu-Mureș, 2006; Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Ed. Humanitas, București, 1999; Mircea A. Diaconu, *Poezia postmodernă*, Ed. Aula, Brașov, 2002; Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985: Începuturile „noii poezii”*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005; Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, Ed. Aula, Brașov, 2001; Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008; Gheorghe Perian, *Scriitori români postmoderni*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1996; Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1996; Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, IV, Ed. Cartea Românească, 1989; Alex. Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Ed. Mașina de scris, București, 2005; Radu G. Țeposu, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ed. Eminescu, București, 1993

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

ION BARBU. LUCRURILE CARE SE VĂD ȘI FORMA INCREATULUI

Ion Barbu. Things that May be Seen and the Form of the Increate

DORIN ȘTEFĂNESCU¹

Abstract

This paper represents an interpretation of Ion Barbu's early poems, investigating the way in which forms and images of the increate are rising to the visible existence. It is an appearance of a reversed and interiorized perspective of a translucent image, through which – without putting themselves in view – things are seen from their possible non-apparent being. At the same time, it is a condition for the created one to expose itself to the decreation, to the bright form of the diaphanous.

Keywords: Ion Barbu, increate, image, non-apparent, diaphanous

Dacă trupul poetal al semnificabilului se lasă văzut, dă semn că apare, ceea ce apare nu dă semn că este, precum orizontul unei ființe în care ființările se profilează. Se lasă văzut, adică transpare în trupul transparent al posibilității de a fi, fără nicio determinație actuală. Imaginea aceasta care se dă înțelegerii este forma pură a inaparentului, figura născândă a increatului care *pune* posibilitatea creației. În distanța acestei deschideri, dubla potență a lui *a fi* sau *a nu fi* se ascunde în nemanifestarea atributelor ființării; un nonmanifestabil real pe care intuiția revelatoare îl sesizează drept semn deja rostitor, vestitor al unei lumini prin care se vede. Ascunderea revelatului nu închide perspectiva, căci aceasta abia de aici se deschide, din punctul obscur al unui început inaparent, din imaginea care nu trimite la vreun fapt al creației, ci este însuși conturul luminos al increatului. Când Ion Barbu vorbește despre „lumina imanentă” sau „obscură” pe care poezia trebuie să o reveleze în altă zonă decât în cea a raționalității sau despre sondajele „în structura nevăzută a existenței”,² el se referă la un fel de a înțelege actul poetic drept „reprezentarea formelor *posibile* de existență”³ (s. n.), la un *infrarealism* care „cercetează bazele percepției pentru a-i deduce legea”.⁴ Se înțelege că nu avem de a face cu o poezie care își dă un obiect, pe care îl creează după modelul celui real, ca formă deja încheată a spiritului creator. Ne aflăm înaintea oricărui act de creație, în câmpul incert al increatului care caută *forma posibilă* de existență, ca dat pur al vieții spiritului. Acesta e singurul „obiect” al poeziei, pro-punerea unor „existențe substanțial indefinite”,⁵ ființările libere ieșite din matca ființei, unde ele sunt doar în măsura în care sunt înscrise în existentul definit. Stări absolute ale intelectului și viziunii, existențele nedefinite, nemanifestate în corpul ființei unui poem, sunt – potrivit lui Barbu – stări și nu acțiuni, „starea de

¹ Assoc. Professor, PhD., “Petru Maior” University of Târgu-Mureș

² F. Aderca: *De vorbă cu Ion Barbu*, „Viața literară”, 15 octombrie 1927, în Ion Barbu, *Versuri și proză*, Ed. Minerva, București, 1984, p. 138.

³ I. Valerian: *De vorbă cu domnul Ion Barbu*, în „Viața literară”, 5 februarie 1927, în *op. cit.*, p. 133.

⁴ *Rimbaud*, conferință, 1947, în Ion Barbu, *op. cit.*, p. 186.

⁵ F. Aderca: *De vorbă cu Ion Barbu*, în *ed. cit.*, p. 139.

geometrie și, deasupra ei, extaza”.⁶ Altfel spus, figura cristalină a desăvârșirii spirituale – spiritul de geometrie – și viziunea înaltă a posibilului luminat – spiritul de finețe. Forme ale „*increatului cosmic*: adică existențele embrionare, germenii, peisajele nubile, limburile” care să slujească „la extinderea realului până la ceva mai semnificativ, prin absorbirea stărilor sau a ființelor imaginare”.⁷ Dezobiectivării lumii îi urmează sublimarea ei, purificarea „până a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru”.⁸ Figură infrareală, a unei imagini care nu abolește realul ci îl lărgeste și îl adâncește, dincolo de întruchipările sale imaginare, până în punctul de origine unde el abia mai e posibil, dar unde e reflex pur al spiritului liber, liber de a lumina *începutul*, lucrarea lucrurilor. O stare de limb care mijlocește între increat și creat, interfața care dă *posibilitate* inaparentului să semnifice. Ajuns în acest punct de maximă transparență, poemul nu mai poate fi vedere a lucrurilor în vizibilitatea realului mundan, rostitul care le spune și le descrie în peisajul lumii prezente; e nevoie de „alt cântec mai vrednic, închinat lucrurilor care nu se zăresc, nici nălucesc: *lucrurile care se văd*”.⁹ Prin urmare, nu imaginea placată pe realitatea dispărândă a lumii, perspectiva orizontală a privirii spectaculare sau a celei pitorești și nici privirea visătoare a imaginării, toate tributare reprezentării unui obiect de către un subiect – care cu cât apare mai pregnant, dă contur mai apăsător aparenței făcute să dispară – , ci perspectiva răsturnată, interiorizată, a imaginii translucide, cea prin care – fără să se pună în vedere – lucrurile se văd dinspre posibila lor ființare inaparentă. „Dar, pentru a exprima aceste moduri ale naturii increate, limba uzuală apare prea organizată”, ea trebuie sărăcită, simplificată „până la un sistem redus de funcțiuni ale discursului”.¹⁰ Funcția inaugurală nu aparține deja-rostitului, ci dincolo de el – sub el și înaintea lui – unei infra-rostitiri transcendente care abia iese din tăcere ori e posibilul însuși al tăcerii.¹¹ Astfel încât fundarea discursivă în ordinea semnificațiilor ce articulează lumea poemului este pusă în suspensie. Decreația subiectivității și ex-fundarea limbajului nu mai (re)dau cuvântul poetului, ci – prin exfolierea ce pune cuvântul în abis – dezidentifică subiectul însuși. Reducție în urma căreia singura experiență posibilă este cea a unei imagini numenale, inevidente, care – după Heidegger – nu se dă decât „acolo unde cuvântul se frânge”.¹²

Infrarealul e un limb clar-obscur, tărâmul posibilelor stratificate, concurente, divergente. Un inter-spațiu viu, fremătător, al ființării vagante, suspendate între increatul din care s-au desprins, dar care le ține în plasa hipnoticei origini ce le cheamă, și înscrierea lor creatoare în orizontul unei ființe îndepărtate, abia întrezărite. Smulgerea, izbucnirea, mișcarea schismatică reprezintă actele prin care tot ce începe să ființeze încearcă să iasă din ascunderea originarului: „Cu verzi și stătătoare pustietăți lichide, / Sinteze

⁶ *Cuvânt către poeți*, „Pan”, 1-15 martie, 1941, în Ion Barbu, *op. cit.*, p. 182.

⁷ *Rimbaud*, în Ion Barbu, *op. cit.*, p. 186.

⁸ *Poetica domnului Arghezi*, „Idea europeană”, 1 noiembrie, 1927, în Ion Barbu, *op. cit.*, p. 161.

⁹ *Cuvânt către poeți*, în Ion Barbu, *op. cit.*, p. 183.

¹⁰ *Rimbaud*, în Ion Barbu, *op. cit.*, p. 187.

¹¹ În dialogul purtat cu Basarab Nicolescu, Michel Camus invocă „o conștiință ce-și datorează dezidentificarea de tot (și mai ales de limbaj) pentru a nu se identifica decât cu tăcerea” (Basarab Nicolescu, Michel Camus, *Rădăcinile libertății*, Ed. Curtea Veche, București, 2004, p. 21).

¹² Cf. „Heidegger și poezia ca amurg al limbajului”, în Gianni Vattimo, *Dincolo de subiect. Nietzsche, Heidegger și hermeneutica*, Ed. Pontica, Constanța, 1994.

transparente, de străluciri averse / Zbucnesc din somnorsul noian originar” (*Banchizele*).¹³ Ceea ce iese din magma informă are deja un trup, transparentă întruchipare a dublei naturi. În această cvasi-lume nehotărâtă, ființările sunt potențe predispușe la creație dar, în același timp, frânate în avântul lor de puterea magnetică a adâncului din care nu s-au desprins cu totul: „smulgându-ne din cercul puterilor latente, / Vieții universale, adânci, ne vom reda” (*Panteism*). Ceea ce se dă ca posibil întrupat în transparenta strălucirilor averse se re-dă stadiului pre-ființial al originii, universală ascundere a Vieții fondatoare. În *Banchizele* e exprimată pregnant această subtilă dialectică ce conjugă la nivelul ființării tensiunea dintre ascundere și neascundere: „Mereu rătăcitoare, substratul lor închide / Tot darul unui soare roșiatic și avar, / Apoi, de-a lungul nopții tot aurul stelar / Și toată înflorirea reflexelor fluide”. Rătăcitoare în spațiul intermediar al unei imposibile posibilități de creație, ființările rămân deocamdată în stratul amniotic al originii, acolo unde – în substrat – darul solar se vestește dar nu strălucește; o pură năzuință de prefacere, de străluminare a ascunsului și de transfigurare în lumina aurului stelar. Dificilă încercare de răzbatere, „târziu, prin trude-ndelungi și fir cu fir”, „ascunsele comori” ajung în cele din urmă să rodească în zarea ființării depline: „și peste mări de umbră și liniște, aruncă / Efluviile unor neprihănite zori”.

Imaginea care încheagă această trudnică ieșire din ascundere este mai întâi o formă neclară a adâncului, turburea întrepătrundere a umbrei cu lumina: „Spre sânul adâncimeii fluide am privit; / Iar ochiul meu lăuntric e încă năpădit / De-a umbrei și-a culorii bogată-amalgamare” (*Pytagora*); „Se-amestecase ceața din noi cu cea din slavă” (*În ceață*). Nu un orizont de vizibilitate întâmpină vederea, ci greoaia așezare a conturilor, desenul șters al profilurilor. Nu e de mirare că, în încercarea de a desluși ceea ce apare, ochiul rătăcește el însuși în adâncul difuz, intuind mai degrabă decât văzând, dincolo de faldurile nevăzutului, lumina unei alte imagini, abia pâlpaitoare: „Iar ochiul meu mai tare se ascutea să vadă / Și sfredelea mai aprig în surul minereu / De nourii ce-ți ascunde filonul de zăpadă. // Fier stins părea alături scânteietorul plai / Și searbădă a zării lumină rubinie / Când prin împăturarea de neguri străvedei / Regească și senină și amplă armonie” (*Ixion*). Intuiția străbătătoare prin negurile „împăturate” este străvedere, căutare înfrigurată a formei.¹⁴ Tot ce prinde a se înființa ia trup, ființând se formează, ia forma însăși a mișcării spre ființă. Ca atare sunt forme în mișcare, mișcate de energia vitală pe care ochiul le surprinde cu anevoie, căci ele se mișcă între două stări instabile: „forme călătoare” (*Fulgii*), „muzică a formei în zbor” (*Umanizare*), „miraj fluid, formă fugară” (*Peisaj retrospectiv*). Fluiditatea definește constant dinamismul acestui mediu lichid, al apelor originare din care tot ce prinde viață e *unduire*, „undire infinită” (*Solie*), „șerpuitoarea formă veșnic vie” (*Munții*). O formă arcuită, vâlurită – cum citim în poemul *Elan* –, „călătorește undă” care se propagă din formă în formă, în unde tot mai largi, până la Forma definită a ființei: „Sunt numai o verigă din marea îndoire, / Fragilă, unitatea mi-e pieritoare; dar / Un roi de existențe din

¹³ Interpretarea noastră are în vedere poemele de tinerețe ale lui Ion Barbu, publicate în periodice între anii 1918 și 1921, în *Versuri și proză*, ed. cit., pp. 75-109.

¹⁴ „Intuiția donatoare originară ne dăruiește presentimentul său”, „un presentiment al invizibilului ascuns în interiorul vizibilului” (Michel Camus, *op. cit.*, p. 34).

moartea mea răsar, / Și-adevăratul nume ce port e unduire. // Deci, arcuit sub timpuri, desfășur lung țesut / De la plăpânda iarbă la fruntea gânditoare, / Și blondul șir de forme, urcând din soare-n soare, / În largurile vieții vieții revarsă un trecut”. Roiul de existențe ce răsare din neființa unității înfășurate în sine configurează forme existențiale posibile sau potențe ale increatului desfășurate în marea țesătură a unei creatoare, șir de forme în peregrinarea lor ascensională spre lumina ființei. *Imaginea-undă* se desprinde astfel „din apele eterne” pentru a-și însuși „vestmântul acelor care mor”; întruparea sa în lumină ia forma pieritoare a lucrurilor create. Ieșirea din ascunderea universalei inaparențe este o permanentă facere și prefacere a tot ce ființează și apare în ființă, fiind totodată și o ieșire din nemurire, asumarea condiției prin care creatul se expune desfacerii, decreației.

Elanul e însă mult prea imperios pentru ca potențele, în ciuda mirajului întoarcerii în sânul Vieții universale, să-și refuze deschiderea spre destinul care le cheamă, „spre nevăzutul unde arpegii de fanfare / Desfac în foi sonore o limpede chemare”, deschidere prin care se aude „cum urcă din adâncuri un mare imn august” (*Cucerire*). Avânt anabasic neînfrânat al tuturor celor ce presimt aerul tare al înălțimilor, pregustă deja din orizontul rarefiat al luminii ce le aspiră. „Ce surdă clocotire, ce-nceată așteptare / Sub aburii roșiateci, sub aburii de fier, / Când înspre noi tărâmurii vroiai o revărsare, / Când, oprimat de umbră, tu presimțeau un cer! // Dar se desprinde vălul, și-o boltă-ndepărtată / Din zâmbetu-i albastru desfășură spre tine; / O clipă-a fost...și totuși, sciplirea ei curată / Te-a înfrățit de-a pururi cu sferile senine. // De-atunci, spre-o altă lume fluida-ți formă tinde.../ Cu slava-ntrevăzută un dor fără de spațiu / Ar vrea să te-mpreune” (*Lava*). La fel, munții logodiți „cu vasta strălucire, / Un braț semeț au repezit spre fire” (*Munții*) sau copacul „hipnotizat de-adânca și limpedea lumină / A bolților destinse deasupra lui, ar vrea / Să sfărâme zenitul și-nnebunit să bea / Prin mii de crengi crispate, licoarea opalină” (*Copacul*). Slava-ntrevăzută, vasta strălucire și limpedea lumină sunt imaginile unui nou tărâm, ale unei alte lumi spre care năzuiesc ființările. Împreună, ele alcătuiesc „*imagea senină*” (s. n.) a unei distanțe transparente, forma luminoasă a diafanului.

Diafanul nu arată ceva decât în transparența inaparentului; el oferă vederii ceea ce în esență nu se arată, făcând vizibil ceea ce este inaparent în ființare. În cazul poemelor barbiene: increatul ce iese din ascundere ca potență a creativității. Ieșire sub forma unei necurmăte unduiri a cărei imagine e dubla reflectare a ascunderii și neascunderii, a mișcării spre ființă și a rămânerii în ființarea pură: „oglină călătoare, cer mobil” (*Râul*). Dialectică a unei răsfrângerii încrucișate pe un fundal brăzdat de alternante aparențe și apariții: „Când repezi, când sticloase, și umede și rare, / În orbul mării limpezi – tezaur negrăit – / Răsfrângerii fără număr, pe rând au oglindit / Multipla aparență și vecinica schimbare. //...// Și sus, prin golul nopții – mai trist și mai sever – / Cetatea siderală în structa-i descărnare / Își dezvelește-n Număr vertebra ei de fier...” (*Pytagora*). Nu e totuși discordie între cele două planuri; ceea ce pulsează jos, în adâncul ascunderii, se reflectă sus, în deschiderea formelor. Dacă, în lumea sublunară, asistăm la o geneză incendiară, spasmodică, „peste tot în trupuri, în roci fierbinți – orgie / De ritmuri vii, de lavă, de freamăt infinit” (*Panteism*), în cea supralunară, a solarității ființei, ne întâmpină armonia

legănată „în ritmuri largi și grave, de corul sferelor”. Nuntire avem la ambele capete, atât cea depănată de „povestea fără nume a Nunții Subterane”, cât și cea care se slăvește „din culmi nebănuite și limpezi de simbol” (*Pentru marile Eleusii*). În acest interval al posibilului însuși, înălțarea și coborârea nu figurează decât unul și același act in-diferent de facere și de prefacere, de reflectare reciprocă în marea oglindă unde toate se văd la fel, drept *tot*. Flacăra aprinsă în „firida unde arde cu foc nestins Divinul” iradiază prin spații redând nemărginirii fugarul ei mister, „mereu mai străvezie, mereu mai necuprinsă, / Prin sure și înalte pustiuri de eter” (*Când va veni declinul*). În rama imensă a acestui tablou deschis în infrarealitate, „sub îngânata lumină-abia născândă” (*Gest*), perspectiva se adâncește până la transparență, arătând imaginea hieratică prin care se străvede epura posibilului, „sophtuosul crin / Al formeii” (*Luntrea*).¹⁵

Poemul *Driada* reia aceste teme, circumscrise de data aceasta regresiei spre originar. Act inițiativ întrucât presupune succesive aboliri de văluri fenomenale, o destratificare în etape care înseamnă tot atâtea niveluri de pătrundere a vederii în densitatea nevăzutului. Dacă imaginea arborelui apare la început profilată pe un fundal îndepărtat, greu accesibilă vederii, aceasta pentru că ceea ce se cuvine văzut trebuie să *se lase* văzut, dincolo de orice privire spectaculară ori nălucire a aparenței. Privire aproape interzisă, deviată de ecranul aburit care se interpune tulburându-i perspectiva: „Eu îl priveam prin geamul vărgat de lujeri, vara / Ori scris de colții iernii cu sterpe flori de ger”. E nevoie de o altă cale care să apropie de chemarea misterului, căci într-acolo nu duce drumul direct, revelarea în imediat, nici accesul îndoielnic al rațiunii suficiente. De aceea „pârția sticloasă mi se părea înceată; / Iar calea însorită, prea lungă pân’la el”. Dobândirea vederii e rodul așteptării, „o lăncedă clepsidră” măsurând timpul cu răbdarea pusă la încercare a unui ochi din ce în ce mai pătrunzător, până când un alt strat e înlăturat pe neașteptate: „Un strat lăptos de aburi mai stărui pe zare.../ Dar într-o zi se rupse și prin spărturi văzui / Copacul despletindu-și în coame și frunzare / Tot aurul lui verde și toată floarea lui”. Dezvelirea e parțială, căci se vede doar în parte, „prin spărturi”, dar e destul pentru ca „orbit, plecat minunii”, ochiul să fie atras de acest „alt vestmânt”, de noua învăluire în care imaginea i se dezvăluie.

Ce apare în vedere, în lumina stratului dezvăluit, nu e decât o nouă ascundere, mai subtilă, în care ochiul e chemat să înainteze nu pe pârția sticloasă ori pe calea însorită, ci „pe cărăruia de humă lunecoasă”, pe poteca îngustă, anevoioasă („mult istovit pe cale”) a unui acces treptat. La acest nivel, lucrarea originarului se vădește difuz, „în șoptirea născândeii adieri” a unei chemări nevăzute; fără să se ofere cu totul vederii, ea e abia un fior ce însuflețește lucrurile, deschide ființei un orizont nebănuț, topește orice făptură „în

¹⁵ Aceleași elemente sunt reluate, peste nu mult timp, în concisul poem intitulat chiar *Increat* (în vol. *Joc secund*, 1930) și într-o viziune mai amplă în *Oul dogmatic* (1925), unde oul-simbol propune, prin straturile celor „trei atlazuri”, revelarea plodului inaparent, vizibil doar în imaginea sa devoalată în perspectiva luminii solare. Nu am putea vorbi în acest caz de o imagine diafană propriu-zisă, întrucât ceea ce se lasă văzut nu luminează de la sine, prin însăși transparența prin care se vede, ci – în sensul platonician al strălucirii adevărului – este luminat pe fundalul extatic al unei lumini exterioare. El rămâne totuși locul originarului închis în ascunderea de sine, viul ca posibilitate a vieții și a nunții. Ultimele două versuri („Că vinovat e tot făcutul, / Și sfânt, doar nunta, începutul”) exprimă tocmai des-facerea din proiectul ființei pentru a regăsi revelator calea către posibilul pre-ființial al increatului, pragul inaparent al unui veșnic (re)început.

marea nuntă a firii”: „Curând în miezul luncii, un neștiut fior / Simții urcând prin lucruri spre ființa mai deplină, / Din jgheabul pietrii,-n lujer, din brazdă, în tulpină: / Nestânjenitul vieții fior biruitor”. Topirea făpturilor în fire vorbește de la sine despre intima contopire a ființei cu posibilitățile sale de ființare, deplina ei asimilare în substratul „plăpândului țesut”, absorbție în somnul „prelung” al uitării de sine, în visul „de desfătare, un vis sătul și grav / De lucruri presimțite abia, dar fără nume”. Regresia spre originar consemnează desfacerea înceată a imaginii ființei definite în posibilul nedefinit al facerii sale, al *pre-facerii* în care nimic nu *este*, ci stă să fie, precum în des-facerea arborelui văzut de aproape, imagine desființată ea însăși, a putrezirii aparenței lumești și a descompunerii în elementar.

Dar ceea ce se desface e aparența deja-făcutului, ființa sustrasă posibilelor sale pre-faceri, înghețată în statica formală a creatului. Descoperirea originii pre-creatoare se însoțește cu dorința dezidentificării și a cufundării în somnul firii materne de dinaintea trezirii la ființă: „alege-ți / Pat neted în plocadul de ierburi și pământ”, „pături moi de puf”, „mă tolăni în voie pe caldul gliei sân”.¹⁶ Decreție în mers, în sensul invers oricărei faceri, care – în chiar proximitatea misterului originar – aruncă peste ochi un alt vâl („Dar peste ochi și cuget căzu o deasă sită”), nouă opreliște înaintea vederii: „Când, pâcla de gânduri și simțiri / Se lămuri deodată în limpezi închegări”. Sita deasă are o vădită funcție decreatoare de aparențe; ea cerne vizibilul, reținând tot ceea ce în ochi și în cuget e impuritate a privirii corupte, a rațiunii degenerate, pentru a nu lăsa să treacă decât ceea ce trebuie văzut, lamura închegărilor limpezi. Dar ceea ce e astfel *lămurit* se arată învăluit: „Un vâl purta deasupra. Din plasa lui subțire / Cădea aromitoare năpadă de visări”. Vâl de data aceasta transparent, al originarului însuși, întrupare vie, fremătătoare ce iese la lumină în forma în care apare și se dă vederii¹⁷: „Când iată că din tufe, mlădițe și nuiele, / Înfiorând tot trunchiul, un vâlmășag de mii // De freamăte ridică, se mparte-n ramuri, crește.../ Încet, încet, pe scoartă ghiceam cum se ivește / Ierbos și încă umed un strai sărbătoresc; / Cum mai adânc, sub blana de mușchiuri unduiesc // Nelămuriri de cărnuri, cum se răsfiră vine, / Cum toată viața aspră, sălbatecă din lunci / Se-adună, se strecoară prin rădăcini și vine / Ca laptele-n gătlejul nesățios de prunci”. Originarul apare în chipul increatului, ca ieșire din ascundere și ridicare la vedere. Pentru a putea fi văzut, inaparentul îmbracă „strai de sărbătoare”, ia trupul unei imagini prin care transpare, *mai adânc*, unduirea cărnii lucrurilor, urcând din rădăcina Vieții universale, din miezul *sălbatic*, primar, al pre-făcutului. Căci ceea ce se vede – *lucrurile care se văd* – formează imaginea pre-făcută a ceea ce apare „de sus, din ce păruse a fi frunzișul”. Un ultim prag în calea ascensională a inițierii văzului căci, pentru a vedea cu adevărat, ochiul trebuie „să suie și să vadă”, să se înalțe până la nivelul de unde se deschide noua perspectivă a adâncului, ascunsul răsfrânt,

¹⁶ Așa cum întâlnim și în poemul *Dionisiacă*, unde actul de des-ființare implică pierderea – vitală, regeneratoare – în informul orgiastic al elementarului: „Zdrobiți centura ființei, topiți-vă cu glia; / Iar peste lutul umed și trupul vostru frânt, / Enorm și furtunatic să freamăte Orgia!”

¹⁷ Căci, așa cum scrie Adonis (Ali Ahmad Saïd Esber), „transparența este și ea un vâl” (*La pierre chante*, în *Célébrations*, éditions La Différence, Paris, 2005), pentru că „Lumina nu-și divulgă tainele / Ele sunt dizolvate / În razele ei” (*Le Livre*, Seuil, Paris, 2007).

dat pe față. Atunci îi e dat să vadă „râzând sub maldăr de foi și păr gălbui – / În loc de arbor, însăși străvechea lui Driadă”. Limbajul însuși – posibila rostire – se frânge, dizolvându-se în tăcere, în imposibila vorbire *despre* ce este vorba¹⁸ : „brațe lunecătoare, blânde / M-au strâns și mai aproape și m-au lipit mai mult”. De-acum, funcția inaugurală nu mai aparține limbajului ci primordiilor ce guvernează o lume fără de cuvinte, acolo unde nu mai există decât con-topire, tăcere elocventă, revelatoare nu a lucrurilor-fenomene, ci a esenței lor. Esență manifestabilă doar în amurgul limbajului, căci „punerea în abis a cuvântului în acel fără-de-fund al tăcerii”¹⁹ nu numai că eclipsează subiectivitatea (pretenția unui subiect fondator), dar – tocmai prin ex-fondarea oricărui fondat – desfundă posibilitatea întâlnirii cu *altul* inaugural, cu natura unui increat inaparent, cu adevărat refondator: nimicul și tăcerea, natura – alta decât cultura – sălbatică, virgină, cuvântul frânt de an-arhia sensului. Răzbătător prin palimpsestul faldurilor suprapuse, prin fisura cuvântului rășfrânt, traversat în tăcere, inaparentul se revelează el însuși în imaginea increatului nevăzut, epifanie a originarului în *vederea* creației.

Bibliografie

Adonis, *Célébrations*, La Différence, Paris, 2005

Adonis, *Le Livre*, Seuil, Paris, 2007

Barbu, Ion, *Versuri și proză*, Ed. Minerva, București, 1984

Nicolescu, Basarab, Camus, Michel, *Rădăcinile libertății*, Ed. Curtea Veche, București, 2004

Vattimo, Gianni, *Dincolo de subiect. Nietzsche, Heidegger și hermeneutica*, Ed. Pontica, Constanța, 1994

¹⁸ În „nivelul transcendențial al tăcerii în raport cu nivelul natural al cuvântului” (Michel Camus, *op. cit.*, p. 31).

¹⁹ Gianni Vattimo, *op. cit.*, p. 97.

DESPRE CONȘTIINȚA POETICĂ
SEMIOZĂ TEXTUALĂ ASUPRA ESEULUI POETIC STĂNESCIAN -
On the Poetic Awareness
- Textual Semiosis of Stănescu's Poetic Essays -

Luminița CHIOREAN¹

Abstract

The textual semiosis we appealed to in our approach of the metapoetic discourse from Nichita Stănescu's essays - *On the Poetic Awareness- Textual Semiosis of Stănescu's Poetic Essays* - was applied on the metaphor that features a poli-isotopic role in Stănescu's works. Our option for the selected isotopies is justified by the axiological value perceived through the type of awareness that engages the uttering instances (de-doubling of the auctorial instance) in the text-discourse of the essays. The Ethics of textual meaning interpretation is synonymous to a positioning at a crossroads of the destinies suggested by the poetic awareness: the vertical of order falls perpendicularly on the horizontal of individual phenomena. The freedom of our spirit, even of the critic one, is given by the Ethics - the moral order! Spirit is order and therefore destiny!

Keywords: textual semiosis, perceptive poetic awareness, metaphor, poetic essay, metapoetic discourse

Omul estetic părăsește spațiul abstract, spre un popas în / cu sine însuși. E un spațiu, pe care urmează să îl definească prin „**tunelul oranj**”² al **conștiinței perceptive**. Instanța auctorială devenită personajul discursului eseistic locuiește un spațiu imaginal, într-un prezent continuu, surprins prin constructul paradoxist: „*Tristețea mea aude nenăscuții câini/ pe nenăscuții oameni cum îi latră.*” [Cântarea tonului³, 1990: 205-206] Este spațiul în care conștiința poetică reconsideeră „tonul” lumilor de gradul al patrulea: „*Lumea de gradul al patrulea se află [...] la frontiera dintre atmosferă și non-atmosferă. Ea-și „salvează” atmosfera [...] prin treceri dialectice de la un grad de lume (de atmosferă) la altul, prin transformări caleidoscopice ale atmosferei în funcție de perspectiva adoptată.*” [Neț, 1989: 119]

Lumea de gradul al patrulea este reprezentativă pentru discursul metapoetic stănescian, existențială de altfel pentru genul eseistic.⁴ Dăm un citat eseistic relevant pentru noțiunea poetică a „lumii de gradul al patrulea”: „*Sunt unele temperamente artistice, care-și găsesc tonul expresiei dintr-odată, fără fluctuațiile căutării[...] Aceste temperamente*

¹ Assoc. Professor, PhD., “Petru Maior” University of Târgu-Mureș

² Sintagma „tunelului oranj” este titlul a cinci poeme din volumul *Noduri și semne* [1983], poeme însoțite de imagini (pe scara tonală a oranjului) ce-i aparțin lui Sorin Dumitrescu.

³ Poem nu întâmplător inserat în *Fiziologia poeziei*: versurile transmit neliniștea conștiinței poetice în căutarea „tonului” adevărat al parcursului de existență, destin.

⁴ Prin **gen eseistic**, ne raportăm la speciile literare: **eseu, jurnal, memorii**, forme scripturale ce lasă libertate spiritului creator, indiferent de domeniul în care se manifestă. Merită să reflectăm asupra faptului că genul eseistic rămâne ancorat în toate domeniile culturii.

sunt poate cele mai apte să se realizeze în poezia de atmosferă[.] Ei sunt poezii fără vârstă[...]
Aceasta este categoria de poezii care propune interferența cea mai pregnantă a poeziei cu muzica[...]
e vorba de conexiunile metaforelor schimbându-și locul la infinit pe un portativ fix.” [1990, FP/
Pagini de jurnal: 385-386]

Înainte de a interpreta „informațiile” celui din urmă spațiu din topofilia⁵
anunțată, subliniem că reprezentările dedublării conștiinței de sine [1990, FP/ *Despre
corpul alergic al ideilor*: 85-87] a omului, prezență ubicuă în cosmos, respectă sensul ontic
propus de eseist și raportat de noi la tematizarea filosofică.

Alegoria traseului existențial poetic-eseistic nu mai respectă construcția
lineară, clasică, rețeaua referențială a textului fiind solidară cu intenția auctorială:
abandon al spațiilor familiare [discurs de gradul al IV-lea]. Principiul poetic este
stabilit de „ideea icarică”, preferându-se ancorarea la o lume labirintică din perspectiva
Dedalului-artist. E o textură reală în care „existândul”⁶/creație/ este depozit („gazdă”)
al „existentelor” /creat/, obiectelor (opera). „Poetul este cel mai predestinat să nască
existențe concrete.”[1990, FP/ *Ciudatul răs al rațiunii estetice*: 302]

Textul se consumă la nivelul actelor de limbaj (variante *praxiologică*), trăire
estetică prin care se proiectează lumile imaginare. Aflăm o **conștiință „imaginantă”**
ce nu poate fi „dezîmbrățișată” de **conștiința perceptivă** (*Scrisori de dragoste* sau
Răzgândiri), ultima ipostază a conștiinței: sinea singură sau ideea de sine!

Următorul grupaj eseistic „*Scrisori de dragoste*” propune „transgresarea
poeticității” [Șt.Mincu] ca metodă intertextuală și interlectuală și trecerea spre
metalume: R-Text → Meta- Text → „Altceva”. Prin transpoetizare se caută un sens
literal adevărului, o literalitate ce ignoră metafora în favoarea metonimiei: e
transcenderea poeticului spre ontos prin expresia literală a stării auctoriale. Invasia
realului cu imaginar poetic sensibil & inteligibil este mediată de cuvânt: „*Transgresarea
cuvântului prin chiar rostirea lui, depășirea poeticității în interiorul ei pentru a ajunge la poezie
pornește de la concepția interiorității oricărui fapt uman.[...] Așa cum Eminescu își crea o
cosmologie (în Scrisoare I și în alte poeme), o concepție filozofică asupra lumii și a istoriei, la fel
Nichita Stănescu va imagina o cosmologie a vorbirii, o „fizică” și o „fiziologie” a ei, situându-se în
punctul cel mai evoluat al cunoașterii poetice,*[s.a.] *dialogând cu descoperirile uluitoare
ale științelor prezentului.*” [15] La observația critică a Ștefaniei Mincu[1991], pertinentă și
pentru eseu, ca o complinire a actului artistic desăvârșit în interioritatea creatorului
(starea unui „ierbivor interior ierbi”), adăugăm vocea stănesciană: „ [...] *fermecați de
logos, râdem. E un fel[...]* de **râsu’ plânsu’**, e un fel de secret de a te despărți apropiindu-te[...], de
a-i acorda acele **lacrimae rerum** existenței, concretului, logosului...”[s.a.] [1990, FP/ *Ciudatul
răs al rațiunii...*: 304] Este firesc ca, după parcursul existențial în cele trei spații familiare
printr-o „*joie de vivre*” a reduplicării faptelor esențiale petrecute sau avute în vedere,

⁵ Prin urmare, topofilia echivalată, la începutul analizei, cu atmosfera rămâne valabilă nu ca rețea lingvistică a textului, ci ca atitudine auctorială, configurare acțională.

⁶ Gerunziul substantivizat prezintă izotopia /continuitate/, semnificativă pentru ontos. Existând = faptul de a fi; existente = „iluzia reprezentării unei unice ființări sparte în cioburi.” [1990, FP/ *Scrisori de dragoste...*: 328]

sens care acoperă și livrescul, **conștiința perceptivă** să adauge, paradoxal, un univers din viitor: **Logosul**⁷ „*A cunoaște înseamnă a te despărți. Forma materială nu e altceva decât un șir lung de despărțiri. Din punct de vedere estetic, logosul nu e altceva decât locul unde materia se desparte definitiv de vid.*” [1990, FP/ *Ciudatul răs al rațiunii estetice*: 303]

Paradoxul conținut în enunțul „*A cunoaște înseamnă a te despărți*” verifică adevăruri la nivelul enunțurilor în care operăm substituirea celor două lexeme verbale, concluzionate pur și simplu prin: „*Forma materială nu e altceva decât un șir lung de cunoașteri*”, cum ar afirma filosoful: *despărțirea e „cunoaștere!*

Inferențele vor funcționa de asemenea ca paradoxuri ale adevărului, cum ar fi: *mai departe ține de etica devenirii*, mai ales dacă gândești oximoronic: „a te despărți apropiindu-te”! Sau: *cunoașterea este un act de înstrăinare, de pierdere, înțeles totuși ca o despărțire în tânjirea aproapei!*

Prin natura de limbaj obiectualizat, Logosul expulzează materie, obiecte! Acum ni se relevă adevărul: poezia se face pe sine ca obiect. „*Poezia e [...] arta poeziei.*” Acum se petrec substanțializarea limbajului și poetizarea realului! Aici are loc **ruptura semnului** (se înțelege că și a semnului poetic sau mai ales!), în „înțeles și bineînțeles”, limbaj și metalimbaj, metarealitatea cuvântului locuit de poet: conștiința perceptivă la nivelul căreia „eu sunt tu”. Instanța narativă este dimpreună cu cititorul-implicat și ambii sunt personaje în text-discursul poetic: „*Tu, atât apuc să strig, tu/ și cuvântul începe să se vadă / încet, încet, cum se vede lăsarea de noapte/ cuvânt din două litere: tu/ Animal monstruos, - înțelesul / – s-a oprit, și începe să se vadă*” [Străfund de ochi / Belgradul în cinci prieteni, 1971] Deicticul pronominal „tu” nu este altceva decât o reconstrucție a cuvântului biblic, realul absolut de cunoaștere intră în posesia Omului etic: „*Rupeti deci cuvântul, este trupul meu.*” [Ritual / Belgradul...] Iar dinspre Logos, spiritul coboară în real, făcând schimb cu identitatea: „Eu sunt numele meu”: „*Fac schimb cu mine însumi, Doamne!*” [Pe cel mai des/ Belgradul...] „Înțelesul” perceptiv este urmat de „(bine)înțelesul” imaginativ, viziunea poetică: „*Animal monstruos, - înțelesul -/ s-a oprit, și începe să se vadă ...*” „monstruozitatea” primește semnificația polisemantismului: un „adevăr polipier”, cum îl numește eseistul! Dacă omul religios, omul politic și omul estetic sunt fenomenalizări ale conștiinței de sine, omul etic va fi forma sublimă pentru sinea singură!

Opțiunea noastră pentru izotopiile⁸ selectate se justifică prin valoarea axiologică înscrisă din prisma tipului de conștiință ce angajează instanțele enunțiative [dedublarea instanței auctoriale] în text-discursul eseistic stănescian.

⁷ Noutatea logosului vine prin extrapolarea poeticității dinspre funcțiile limbii din teoria lui R. Jakobson [apud Irimia, 1999: 30-31]: referențială (denotativă sau cognitivă) sau de reprezentare [Buhler]; funcția expresivă (emotivă); funcția conativă sau de apel [Buhler]; funcția fatică; funcția metalingvistică; **funcția poetică** (care absolutizează mesajul în el însuși); funcția stilistică [Riffaterre]. Observăm reprezentarea funcțiilor limbii la nivelul analizei textologice.

⁸ Fie cele din ancadramentele grupajului eseistic-„gazdă” (Contemplarea lumii...), fie cele din „Scrisori de dragoste...”

Originalitatea stănesciană este un principiu axiologic exclusivist, aproape în spiritul avangardiștilor⁹. Începuturile literare stănesciene se consumă ca firesc episod al stării omului estetic schillerian: „luptă” cu tradiția, ieșirea din sistem, construirea unei libertăți de acțiune: „*Să dezbrăcăm ideile de forma lor tehnică (techne) și vor apărea ca străvechi sentințe ale rațiunii comune, ca fapte ale instinctului moral pe care natura, în înțelepciunea ei, l-a dat omului pentru a-i sluji ca tutore, până când o inteligență luminată îl va proclama responsabil*” [Schiller, 1989: 252]

Noutatea stănesciană constă în obsesivul monolog al conștiinței în asumarea responsabilității omului asupra faptelor sale. De aici, sentința: „*Poetul nu are biografie. Biografia lui e opera*.” Și actualitatea pretextului ce propune dihotomia *unitate & diversitate*. Parafrazându-l pe Schiller [1989], fiecare conștiință este „*inteligenta ce își proclamă propriul om responsabil*”!

Cunoașterea complementară suplinește carența unei cogniții continue la nivelul așa-zisului „organ de cunoaștere continuă”: *poezia*. Omul aspiră la totalitate, spre o cunoaștere totală: ilimitare, înfinire și cuprinderea conștiinței ca dedublare în concept și ființă. Relația dintre conștiință și lume este primă și fundamentală în cunoaștere. Totalitatea, absolutul este realul necesar conștiinței. Fără exagerare, considerăm text-discursul eseistic stănescian un excurs ontic prin stabilirea ca reper a conștiinței ca act pur intențional. Ordinea pe care am propus-o în lectura operei eseistice stănesciene urmează sensul textual al conștiinței individuale (conștiința instanței enunțiative) care se aventurează în etapele parcurse de conștiința colectivă a omenirii și de existența ei (prin poezie)

De aceea am gândit-o ca o posibilă replică la „fenomenologia spiritului” hegelian, simultan petrecută, prin care se pledează pentru „modelul totalizator în plan logic și istoric”: „*Treptata cunoaștere și revelare de sine a Spiritului, evoluția prin fazele care-l duc spre deplina conștiință de sine, era un mecanism imaginar, [...] o paradoxală „fantezie reală”, capabilă să îmbine fantasticul și realul, compensând mental o înapoiere reală și transpunând speculativ o tot atât de reală înaintare istorică.*” [Hegel, 1996: 97]

Remarcăm cum diegeza eseistică stănesciană, construct al paradoxismului, „își expune” imaginarul conform aceluiași principiu diairetic: imaginar construit pe „dianoia” și „fantasio” – rațiune și fantezie, opțiunea eului estetic pentru poezie ca organ de cunoaștere totală: „*Lumea unui poem adeseori este mai adevărată decât însăși convenția lumii văzută prin simțuri. [...] Iar cât despre simțuri, roțile noastre, de mașinării infernale ce suntem, curgând neliniștitor de zgomotos și tinzând către real, către concret, către logos, ele, simțurile sunt latura feminină a existenței [...]*” [1990, FP/ *Ciudatul răs al rațiunii estetice*: 304]

Hemografia, primul eseu din *Scrisori de dragoste*, este un discurs metapoetic ce soluționează pretextul exprimat prin relația *poet* (autor) – *înger* (conștiința perceptivă) – *poezie* (act de creație) - cititor. Este probabil ecuația completă și complexă a poeziei ca

⁹ Reținem avangardistul pentru a vedea, în final, la care mișcare literară, curent sau școală poetologică accede spiritul stănescian. Noi înclinăm că s-ar afla între neomodernitate și postmodernitate, în spațiul imaginal care tocmai se consumă într-o posibilă lectură.

„lume imaginală”, ca spațiu existențial! În *Scrisori de dragoste sau înserare de seară*, **Logosul ființial** devine ubicuum hedonic: „Te surprinzi trăind în cuvinte, în interiorul unui cuvânt, niște mișcări intime. Ca o prietenie, cuvântul se umflă câteodată, după voia visătorului, în bucla unei silabe. În alte cuvinte totu-i placid strâns. Repaosul intim există în cuvânt.” [Bachelard, 1957; 2003: 175]

Sensul textual eseistic (organizat pe unsprezece secvențe discursive) este gestionat din punctul de vedere al unei **conștiințe perceptive** dinspre care eseistul propune ca pretext locuirea logosului: „Percepția e „literală”: o imagine perceptivă întâlnită arată că [...] trebuie recreată, parafrazată, imprimată din nou în expresie. Imaginea ține de cunoaștere. Percepția, de „cunoaștință”. [...] imaginea presupune o cunoaștere anterioară, pentru a putea fi aprehensată; percepția oferă chiar originea” [Șt. Mincu, 1991: 29]

Prima secvență a eseului, paradox al conștiinței imaginante, redat pe principiul „răspuns ... fără întrebare” („*Muzica este un răspuns, căruia nu i s-a pus nici o întrebare*”) are ca interpretare logică argumentul instanței auctoriale prezent în alt eseu: „[...] *muzica autentică este meta-sonoră*”. *Ut musica poesis!*

Reprezentarea perceptivă presupune existența. E mecanismul prin care artistul se întoarce la real: o sferă hiperdensă, un interval cuprins între anterioritate și posteritate, între involuție și evoluție, „minus” infinit și „plus” infinit, „minus-cunoaștere” și „plus-cunoaștere” [Blaga]. „*Conștiința perceptivă întemeiază o stare. Conștiința imaginantă¹⁰ depășește percepția și o modulează după concepte*” [Șt. Mincu, 1991: 32]

În secvența a doua a *Scrisorilor de dragoste ...*, conștiința imaginantă se lasă citită dinspre un discurs metapoetic: locuind în spațiul artei, în logosul poetic, Ioachim și Toma dezbat diferența între *gândirea în imagini* și *gândirea în noțiuni* [1990, FP/ *Tulburătorul*, „nu știi ce”: 15], între *imagine* și *percepție* [1990, FP/ *Cuvintele și necuvintele în poezie*: 33-34], din punctul de vedere al cuvântului, pe care urmează să îl locuiască. Postulatele despre cuvânt pledează pentru un metalingvism poetic.

Din procesul semiozic propus de instanța eseistică dedublă de protagoniștii discursului, întâlnirea între poet și cititor-implicat, maestru și discipol, revenim asupra postulatelor despre cuvânt: [a] Cuvântul se definește prin „înțeles” și „bineînțeles” în relație cu un lucru (obiect) ; [b] Cuvintele și lucrurile (obiectele) comunică contextual: [simultaneitatea semnului lingvistic cu obiectul contextual]; [c] Se propune o remă la sensul poetic. Interpretantul logic confirmă metalimbajul pe fiecare nivel: [a] metacuvânt; [b] metalimbaj; [c] limbaj metapoetic.

Selectăm secvența referitoare la *sensul ființial* ca necesară demersului nostru asupra conștiinței perceptive ce se află în centrul logosului! Este evidentă transgresarea, metaforic spus, „prin tunelul orange” (titlul omonim al unor poeme din *Noduri și semne*), a sensului perceptiv spre sensul poetic propus de conștiința imaginantă prin „frig” /rațiune/ și „căldură”/sentiment/, și anume: comunicarea poetică între sacrificiu, „frigul Golgotei” [conotația Golgotei a fost gândită și din perspectiva desenului ce însoțește poemul *Ars poetica!*] și sens endofazic, „combustie” interioară, trăire („feeling”, cum spune

¹⁰ ... ce ține de Omul estetic, cel care locuiește spațiul abstract al artei.

poetul)! Izotopiile /sentiment/ și /rațiune/ generează în spațiul poetic imaginarul sensibil și imaginarul inteligibil. Spre ce se îndreaptă autorul-poet, propunând ca pretext „nodul” perceptiv? De ce conotația sacrificială pentru „frig”? Tot instanța eseistică susține paradoxul „greutății” care antrenează izotopia /sacrificiu/: „Toma, nu crucea e grea, căci nimica, îți zic, nu are greutate; fulgul e greu, căci e prea plin de frigul Golgotei” [1990, FP / *Scrisori de dragoste ...* : 330]

Enunțul paradoxist reflectă simultaneitatea lui Da și Nu (din universul poetic) atât la nivelul frazei, cât și la nivel semantic (între „cruce” și „fulg”!). Așadar, în frază: primul paradox e reprezentat la nivelul relației sintactice materializat prin raportul coordonator adverbial, eliptic de relatemul „ci”(subînțeles, aici)- Substituit prin semnul de punctuație al raportului copulativ prin juxtapunere („ ; ”), elipsa lui „ci” adverbial schimbă logica gândirii ca pentru un perfect contrast (și simetric!) cu un enunț de genul: „crucea nu e grea și fulgul e greu” – de unde obținem ocurența celui de-al doilea paradox, de data aceasta semantic. Dar știm că paradoxurile sunt temeiul adevărurilor universale. Aici, asocierea dintre cruce și fulg nu e accidentală, ci are ca element comun percepția acutizată a frigului, izotopia inițială centrată activ în actul de producere a semnificanței poetice. Al treilea paradox nu întâmplător se petrece la nivelul paradigmei verbale printr-o dublă negație: modalizator adverbial negativ „nu” și construcția corelativelor „nimica nu...” (pronume negativ urmat de modalizator de negație), căci interpretarea este a „greutății” ca ființare, ca dinamism, căci cuvântul: „El este trecerea stândă locului, locul mișcării dinlăuntru, adică semnul.[...] singurul care este în afară.” [1990, FP / *Scrisori de dragoste ...* : 328] // „Cuvântul prin memorarea lui static, ședere și rădăcină în situația lui ulterioară, deci din extatic, în extaziere, în mișcare.” [1990, FP / *Scrisori de dragoste ...* : 329]

Astfel interpretăm prin metonimia „frig” ca „sacrificiu al ființei”, „rădăcina ulterioară [a cuvântului], în extaziere!” „Într-adevăr!” Prin modalizatorul emfatic „întru adevăr” (locuțiunea adverbială) se scrie un final persuasiv, încurajator în inferențe pentru instanța interpretativă (autor → cititor-implicat) care a ajuns în posesia realului prin receptarea și folosirea metalimbajului. Spațiul va fi tot de natură artistică.

Secvența[c] nu este altceva decât un discurs metapoetic. Sacrificiu: purtându-și Crucea, fiecare veghează asupra trupului → cuvântului → Logosului: „a ara arare” de cuvinte! „Într-adevăr”..., aici, se comprimă seria izotopică de referință pentru metaconștiință. Transpoetizarea este mediată de procesul de semnificare a realului definit stilistic prin: „ (1) funcția denominativă: prin limbă, omul dă nume lumii extraverbale, reprezentând un prim grad de cunoaștere, prin fixarea unei anumite identități virtuale, dincolo de perceperea ei individuală; (2) funcția predicțională, de comunicare a cunoașterii: identitatea virtuală, în sine, devine identitate reală pentru protagoniștii câmpului semiotic, în dezvoltarea unni al doilea grad de cunoaștere.” [Irimia, 1999: 30] *Ut pictura poesis!*

Metafora germinală a *seminței* este sugestie a lirismului, iar *ideea de însămânțare* gestionează procesul de semnificație poetică: „[...] Sămânța este sacră, cum vă zic!/ Cuvintele în jurul ei sunt un nimic!/ Mă-ntorc și gem și sânge-mi curge, / iar gura mea e gura ta,/ idee, demiurge!” [*Ars poetica, Noduri și semne*]

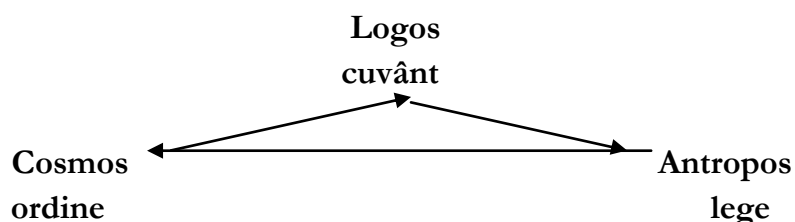
„Semnele sunt transparente în raport cu sensul”, se menționează în postulatul la care, frecvent, apelează semiotica. Denumirea de semn este atribuită unei entități care se află în relație cu altceva. Spune eseistul: „E vorba despre intersecția dintre ceva și altceva./ Adică este vorba despre cuvânt./ Să nu zici că nu ți-am zis.” [1990, FP / *Scrisori de dragoste ...* : 330] Sau: „[...] *poezia este o acțiune și atunci când acțiunea ei are și sens, o direcție, mișcarea ei către ceva are natura revelației, iar de la ceva către altceva natura cunoașterii*”[s.a.] [1990, FP / *Pagini de jurnal*: 504-505]

Notă. Natura dialogică a discursului angajat de instanța auctorială cu cititorul, ambele instanțe dedublate prin personaje, îl putem defini **principiul tomist**, în sensul infiltrării unui cod etic, de bună „purtare” a cititorului prin „pădurile” inferențiale ale textelor.

Nu se susține nota autoreflexivității semnului: semnul nu este autotelic. Sensul semnului se desfășoară într-o **rețea relațională** [argument pentru analiza textuală!] cu lucrurile, starea de fapt a materiei. Transparența semnului constă în capacitatea de înlocuire inofensivă a calităților arbitrare implicate prin alte calități, menite să îndeplinească aceeași funcție. Entitățile transparente sunt expresii lingvistice înscrise câmpului semantic sensibil (tot ce ține de sentiment).

Revenim la eseul „*Scrisorilor de dragoste ...*”, care nu este altceva decât varianta eseului poetic la semioza **actului de comunicare literară**, exemplificată în cercetarea noastră prin discursul eseistic stănescian: un discurs metapoetic! Ca spațiu al conștiinței poetice este Logosul prezent în manifestarea fenomenului *pre-etic*. În *Avant-sentimente...*, cuvântul introductiv la *Fiziologia poeziei* citim: „[...]vom socoti fiziologia poeziei ca un fenomen pre-poetic, având ca scop cuvântul văzut ca vehicul al unei tensiuni de conștiință nenouționale. Evident se poate povesti și despre o fiziologie a ideilor, dar aceasta constituie obiectul unei pre-etici [...]” [1990, FP:12]

Cuvântul este singura lege, e ordinea spre care tânjește spiritul, de unde ecuația mediatoare a izotopiilor existente în text-discursul eseistic: **Cuvânt (logos)= lege (antropos)= ordine(cosmos)** Modelul izotopic mediator poate fi redat și grafic prin modelul triadic, fundamental în procesul semiozic al actului de comunicare poetică, ce constituie subiectul eseistic: „*Spațialitatea actului comunicării ne apare ca un lucru deschis meditației noastre*”[1990, FP / *Scrisori de dragoste ...* : 330]



„Existândul” din univers (Cosmos) este controlat de Logos prin cuvântul care expulzează obiecte, un real (în estetica hartmanniană: „camera obiectelor”). Conștiința

perceptivă își manifestă opțiunea pentru real, preluând „existentele” și dându-le spre ființare conștiinței imaginante. Este reprezentarea lineară a semiozei poetice: **Legein** → **Poiein** → **Poesis** ! Notă. *Legein* = a vorbi; *poiein* = a face, a vrea; *poesis* = obiect estetic (și relectură)!

Lumile imagine create de o conștiință imaginantă se reîntorc în cosmos ca ordine, ca Logos locuit acum de Omul etic. Circuitul sensului ființial are memoria mitului veșniciei reîntoarceri. Prin *mimesis*, cititorul care este pregătit de spiritul eseistic ca să-i țină locul (dacă nu să devină el însuși creator de existente): „*Toma, eu ard ca să-ți dau foc. Degeaba stelele care ne țin răcoare. Degeaba umbra. Când umbra va da foc copacului, ne vom bucura de arsura fructului său. Toma, fructul și sămânța nu sunt un scop, sunt numai un mijloc. Nu despre sămânță este vorba, ci despre însămânțare.*” [1990, FP / *Scrisori de dragoste*: 333]

Prin constructul paradoxal al combustiei interne, instanța auctorială propune cel puțin două inferențe, ambele de natură poetică: (1) „arzând”, devine „cenușă”, lexem cu semnificanță mitică /pasărea phoenix/, interpretare cu relevanță individuală; (2) pe când, aici, eul enunțiator, prin prezentul continuu „eu ard”, sugerează destinatorului mitul. Instanța enunțitoare „arde” ea însăși în receptarea actului poetic: un *catharsis* universal! „*Poet este acela care naște. Acela care îl face pe cititorul cuvântului lui mai poet decât pe sine însuși, acela care își transformă coșmarul său de om chinuit în vis de copil care are bucuria jocului.*” [1990, FP / *Scrisori de dragoste ...* : 333] Legea nu este doar binele, nu semnifică numai virtuțile înscrise în codul etic, ci, asemenea legilor din dialogul platonician [*Criton*] sunt mai cu seamă fapte, adică au suflet și spirit. „*Spațiul etic e spațiul existențial născut prin dinamica principiilor neutre. Principiul neutru e o materie morală înrudită cu habitus-ul tomist: e o orientare posibilă, o predispoziție încă neactualizată a firii individuale.*” [Pleșu, 1994: 68] Spre a pătrunde adevărul sinonimiei izotopice **cuvânt = lege = ordine**, instanța eseistică se pune de acord cu comunicarea, emite legea. Conștiința artistică ajunsă în stadiul Omului etic participă la o lege organică, devenită biografie interioară: opera ca biografie îi memorează sensul existențial: „*Poetul nu are biografie! Biografia poetului e opera lui*[1985, *Antimetafizica*] „*Legea supremă: textul acesta are corp (sens literal), suflet (sens alegoric) și spirit (sens esoteric).*” [Pleșu, 1994:37]

Eseistul propune incursiunea în conștiința de sine pentru a intermedia o reală și totală cunoaștere pornind și întorcându-ne la conștiință. E un traiect circular, sferic, monadic Ieșind din sine, Spiritul hoinărește prin lume, încercându-se în topofilie! Sprintar, cu neastâmpăr în idee și, pe deasupra, altruist, spiritul creator este culpabil de-o *top(o)-analiză* în sens bachelardian: „*Top-analiza, [...] studiu psihologic, sistematic al stilurilor vieții noastre intime, [...] intimitate sinonimă cu valoarea ontologică* [Bachelard, 1957; 2003: 6]

Într-un amurg, târziu de destin, evadează din lumile posibile, aflându-și libertatea, paradoxal, în interioritate. Aici, Omul etic va pune ordine în lucruri, în obiecte, revenind la intimitatea originară a ființei, pentru a-l putea primi pe daimon! Are astfel loc petrecerea desăvârșită dintre Enghidu și Ghilgameș: în-sinele-pentru-sine!

În tânjirea după cosmos, omul s-a eliberat de sentiment, de „subiectivisme”, schimbându-se în cuvânt ca autentică natură. Astfel, omul e repus în drepturi cu propria-i făptură și... cuvântul îi va fi trup!¹¹

... Și firescul sensului ontic se produce prin „despărțirea care apropie”, căci spații ale intimității nu aparțin doar de cosmos (spațiul natural), antropos (spațiile artificial și abstract, care este o invenție a conștiinței estetice!), ci și de logos. Nu doar obiectele a căror domesticitate face să transpară un destin, ci mai cu seamă trupul: ultima lume locuită este a metaconștiinței, lume către care se aspiră prin convenția unei „încrederi cosmice” [Bachelard]. „În anumite etape ale conștiinței mele, mă gândeam dacă limbajul nu poate fi depășit printr-un metalimbaj, lingvistica printr-o metalingvistică, cuvintele printr-un metacuvânt. Era o perioadă de impas, pentru că aveam nevoie de **un metatrup și de o metaconștiință** pentru un cuvânt zdravăn, sănătos, real. Nu cuvintele trebuie perfecționate, ci trupul.[...]” [1990, FP / Pagini de jurnal: 517]

Pentru a găsi ordinea etică a poeziei, trebuie să venim asupra ei de sus, să ne așezăm ipotetic într-un altceva al ei, într-o **metalume**, ca apoi să continuăm „**Căutarea tonului**” [1990: 205-206], poem ce ne conduce spre o **hiperlume!**

Discursul liric de tipul poeziei „pulsatorii” propune o **poetică a sugestiei**, construită pe leitmotivul interogației retorice. Confruntarea „tonului” (metaforă pentru stil, ton unitar al scriiturii) cu realitățile poetice „consumate” în poezie oferă „portativul fix” al paradigmei stilistice stănesciene. Pe acest portativ, metaforele își fac jocul disociind, în cele șase secvențe, revelații ale tonalităților poetice. Astfel sunt „inventariate” poeziile romantică, simbolistă, modernă cu miza limbajului metalingvistic, respectiv al celui intertextual. Starea de sublim, de grație în fața poeziei este comunicată prin ineditul tonului dat de conștiința perceptivă: „*Tristețea mea aude nenăscuții câini / pe nenăscuții oameni cum îi latră*”. Este versul care surprinde cel mai bine „mutația ontologică” a poeziei. Este stilul poetic al lucidității, al „trăirii inverse”, metaforă deconspirată prin prezentul continuu: „*Ideea filosofică decisivă a prezențismului generalizează o intuiție comună: prezentul e singurul timp real; trecutul și viitorul conțin timpul ca posibilitate: posibilitatea orientată spre realitate (trecutul), posibilitate desprinsă din realitate (viitorul)*.” [Toșa, 2004: 121] Nu din neputință, s-a oprit Nichita Stănescu. Neliniștea existențială caută mai departe tonul poeziei.

Ton... Fiecărui obiect al lumii sensibile îi corespunde în lumea intermediară o imagine căreia, la rândul ei îi corespunde în lumea supremă a inteligenței o realitate arhetipală luminoasă. „Imaginea”¹² mediană e un *analogon* al obiectului sensibil, un arhetip¹³ „intuibil” al lui mundus imaginalis¹⁴ [Pleșu, 2003: 58] Lumea imaginală este primul „peisaj” văzut imediat după părăsirea cardinalității terestre: **Deci înțger?**

¹¹ **Notă.** Lectura eseurilor stănesciene nu se oprește nici la *Scrisori de dragoste sau inserare de seară*, nici la *Răzgândiri*. Urmăm ordinea sugerată de conștiința eseistică prin lectura grupajelor eseistice: *Nevoia de artă, Nașterea poeziei (Antimetafizica), Cuvinte și necuvinte*, a căror temă, poezia și poetul, ars poetica, complinesc tema ontosului stănescian.

¹² Imagine = sensul germ. *Bild*, care se poate înțelege ca *Gestalt*, ca lat. *forma*

¹³ Arhetip = un „model” al lui *Bild*, „martorul” lui esențializat în fața lui Dumnezeu.

Bibliografie

- Stănescu, Nichita, 1990, *Fiziologia poeziei*, ediție îngrijită de Al Condeescu, Ed. Cartea Românească.
- Bachelard, Gaston, 1957; 2003, *Poetica spațiului*, traducere de Irina Bădescu, prefață de Mircea Martin, Ed. Paralela 45.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1966, *Poezia*, din *Prelegeri de estetică*, traducere de D.D.Roșca, Ed. Academiei.
- Mincu, Ștefania, 1991, *Nichita Stănescu. Între poesis și poiein*, Ed Eminescu.
- Neț, Mariana, 1989, *O poetică a atmosferei. Rochia de moar*, Ed. Univers.
- Pleșu, Andrei, 1994, *Minima moralia. Elemente pentru o etică a intervalului*, Ed. Humanitas.
- Pleșu, Andrei, 2003, *Despre îngeri*, Ed. Humanitas.
- Schiller, Friedrich, 1981, *Scrieri estetice*, traducere de Gh. Giorogaru, Ed. Univers.
- Toșa, Alexandru, 2004, *Tablete de lingvistică. Filosofeme*, postfață de Cornelia Toșa, Ed. Ardealul.

¹⁴ „Imaginar” vs. „imaginal”, respectiv „închipuit” vs. „cunoscut prin imagine”, de ex. *topoi* consacrați culturii occidentale [Corbin, apud Pleșu, p.61]

IMPACTUL POLITICILOR LINGVISTICE ASUPRA TERMINOLOGIEI / TRANSLATORULUI

The Impact of Linguistic Policies upon Terminology/the Translator

Doina BUTIURCĂ¹

Abstract

The research aims to study some of the aspects regarding the relationship between current language policies and the condition of the terminologist/translator in relation to science, culture, national languages - in the context of globalization - the relationship of the translator with the recipient and the user, etc. The assertion the study starts with is that the domain of terminology is a frontier at the confluence of science, culture, linguistics - on the one hand - and society, the policy strategies of development, etc. on the other.

Keywords: language policies, terminology, translation, culture, globalization

I. Acceptions of the concept. The domain of terminology is a frontier at the confluence of science, linguistics and culture. Its interdisciplinary character incorporates besides the limited linguistic perspective and the logical one (through the importance given to the conceptual side), the perspective of specialty (regarding the domain of knowledge the corpus of which it studies) and, lately, the perspective of planning in linguistic policies. In its intrinsic acception, linguistic policies involve the sanctioning of a terminology by an authorized body. In the ISO (1087/2000) acception, terminology is, besides: 1. “a set of designations belonging to one special language” and 2. a science that studies the structure, the formation, the development, usage and management of terminologies in various fields. In Romania, the process of standardization in the field of sciences was initiated through CTSE by the Romanian Academy. The formation, the development and the management of terminologies has imposed other two perspectives of extrinsic nature to approach the phenomenon: 1. on the macro level, the approach of the investigations considers the exploitation of the influences manifested by the language and the great contemporary cultures upon the other idioms, as well as by the study of elements that maintain a language unaltered (developing a specific term base, the adaptation of the stylistic register to the contemporary cognitive field, the modernization of the vocabulary.) The struggle to maintain identity and the promotion of values is a phenomenon that has been present in the Francophone world for quite a long time. 2. The second direction - extended to all humanities subjects is connected to the safeguarding of the official languages of the new states, generally the states in South-East Europe (especially from the Republic of Moldova and Transnistria) especially. The

¹ Assoc. Professor, PhD, “Petru-Maior” University of Târgu-Mureș

timeliness of this research approach has as its starting point the reconsideration of some socially prominent phenomena (bilingualism, trilingualism, diglossia).

II. Theoretical premises In Eugen Coșeriu's view science finds its expression in language in order to objectify its own contents. It becomes a necessary condition, nevertheless it exceeds it through the fact that it revises based on objective criteria the language boundaries, reaching the things themselves (Coșeriu, 1988, p. 69-70; *id.*, 1967, p. 142). For the scientific domain words are simply "substitutes" of "things" which go beyond any classification operating in linguistics and in the study of languages. Terminology reorganizes through Drozd's triangle, the well-known triangle used in semantics (referent-signifier-signified), adopting an object-concept-sign relation. It is a conceptual system situated at the crossroads of three types of elements: entities (under the laws of nature), concepts (grafted laws of thought) and linguistic systems (under the laws of language). Conceptual systems are cutouts of reality, they differ from one culture to another so that the ambiguity of some terms may affect the culture itself.

Terminology is a conceptual microsystem, with a partially closed and partially open paradigm; it is characterised by stability due to the universal character of concepts and their traits to remain immutable in relation to language (Cabre). Hence two characteristics derive: the tendency to internationalize special languages and the stability of equivalence in translation. The common denominator of multilingual terminological works in the medical or the economic domain is a good example for the universality of the concept. As a stable microsystem, terminology is different from the system of the language in general: the stability of the terminological systems is a matter of synchrony; the terminologist selects consciously, planned, subjectively and in a motivated manner a terminological unit from a stable linguistic system for longer time-cycles. An already established language is the product of historical factors, while terminological systems are the products of cultural and civilization factors; the slow evolution of the language system is determined by its social function; the stability of terminological units is required by the conceptual cohesion of a domain, by method, by the paternity of the concept, by the criterion of mono-referentiality. In medical informatics, for example, the emphasis is on networking terminology. For most terms existing in the Romanian language the original English writing and pronunciation is used. This also applies to French terminology, in which almost all terms have been borrowed from the English language, almost unchanged. In defining certain terms and expressions the usage of abbreviations and usual acronyms is preferred, full names not being used in practice: antivirus (En./Fra./Rom.); backup; DVD (acronym for Digital Versatile Disc); hack; Java (general-purpose programming language); voxel; Windows (DM, 2003), etc.

Conceptual stability - plurimorph in itself - not always has a beneficial impact upon the terminologist/translator, whom it limits its freedom of creation - in the selection of equivalents. It is bound to remain in the system, reporting its holistic activity to three vectors: 1. in relation to the user, it respects the general principles of quality: accessibility, timeliness, reliability; 2. in relation to the recipient - the contemporary society - it respects the

categories of identity: information identity, linguistic group/branch identity and the matrix identity. 3. *In relation to a cultural code*, the terminologist/translator is subject to the same system requirements by: 1. multilingual competence; 2. the impossibility of detaching from knowing the structure and the spirit of the language; 3. the terminologist/translator has a linguistic culture, in general, and respects the identity of an idiom, especially; 4. unlike the translator who shows creative skills, the terminologist has knowledge in the scientific domain. An extracurricular competence of the terminologist is to be able to work in a team. Eugene Nida believes that translators must master at least three languages, that is their mother tongue and two foreign languages. If only two languages are known, the correlations may be done mechanically, but in the case of three known languages the learners realize much more clearly the implications the different rendering of the same text gives (Nida 2004: 139).

III. The linguistic culture of the terminologist/translator involves besides the multilingual dimension, practical competences regarding the matrix and the structure of one particular language. An idiom provides elements to be conceptualized, reinvested from the semantic point of view, but also a series of possibilities to use them: the vocabulary of anthropology, for example, uses a great deal of terms (partially, interdisciplinarily) extracted from the main thesaurus of the Romance languages: Fr. *race*, Fr. *language*, Fr. *culture*; Rom. *casă*, Rom. *boală*, Rom. *familie*, Rom. *putere* etc. The matrix language gives paradigmatic models of structure, *radicle-type* (historical roots) formants, affixes, affix-like word formation patterns which imply quasi-equivalent forms, maintaining the consistency of the expression on the panlinguistic level. There are patterns through which a lexical and semasiological coherence is given, on the one hand, while on the other the matrix structure identity is maintained, prototypical, specific of the academic style imposed by classical and modern sciences (resulting from the interdisciplinary and transdisciplinary research).

The terminology of French source adds the model of overcomposition, which has become particularly productive. Patronyms, eponyms, initials, brachygraphic expressions are ubiquitous in patterns of English origin and differ from the oriental cultural heritage (see Imarah Muhhamed, the Muslim culture) for example, which emphasizes the use of precise words and the strict avoidance of synonyms. Here are some areas the unity of which is conferred by the matrix models which have become canonical in the Pan-Latin terminology: mathematics (see Fr. *lemme*; En. *lemma*; It. *lemma*; Sp. *lema*; Port. *lema*; Rom. *lemă*/ Fr. *arithmologie*, Rom. *aritmologie*, Eng. *arythmology*); astronomy (see Fr. *météorite*, En. *meteorite*, Rom. *meteorit*; Fr. *planète*, En. *planet*, Rom. *planetă* /Fr. *astronomie*, En. *astronomy*, Rom. *astronomie*; Fr. *astrophysique*, En. *astrophysics*, Rom. *astrofizică*); physics (see Fr. *quanta*, Rom. *cuantă*; see Fr. *entropie*, En. *entropy*, Rom. *entropie* / see Fr. *aérodynamique*, En. *aerodynamics*, Rom. *aerodinamic*); chemistry and pharmacology (see Fr. *chymie*, En. *chemistry*, Rom. *chimie*/ Fr. *micro-élément*, En. *microelement*, Rom. *microelement*); biology (see Fr. *cellule*, En. *cell*, Rom. *celulă*); sociology (see Fr. *sociologie*, En. *sociology*, Rom. *sociologie*); anatomy (NA: *cavum*;

mediastinum; see Fr. *cavité*, En. *cavity*, Rom. *cavitate* Fr. *médiastin*; En. *mediastinum*, Rom. *mediastin*); economy (see Fr. *autoconsommation*, Rom. *autoconsum*/ Fr. *analyse macroéconomique*, En. *macroeconomic analysis*, Rom. *analiză macroeconomică*; Fr. *accepter une offre*, En. *to accept an offer*, Rom. (a) *accepta o ofertă*); philosophy; medicine (see Fr. *veine*, En. *vein*, Rom. *venă*/Fr. *angiomeuromyome*, Engl. *angiomyoneuroma*, Rom. *angiomioneurinom*), etc.

IV. **The relationship of the terminologist with the user**/translator remains the most complex type of determination due to several reasons: the concrete need to the contemporary society in the field of terminology; the coverage of some avant-garde concepts or domains of science; interpersonal communication, the relationship with citizens/specialists from the member states of the EU. In the conception of J. Gallais-Hamonne there exists in the special languages *reference-concepts* borrowed from the everyday language and *reference-concepts particular to that science*. *The reference-concepts* are part of the knowledge base of any language community. If the reference to the signified concept is given explicitly by the scientific text, it becomes a *reference-concept* particular to that science. The qualities of accessibility, timeliness, reliability of terms claimed by the user are unproblematic if we refer to the language of the domains of traditional human knowledge (economy, ethnology, anthropology, mathematics, anatomy). The avant-garde domains and subdomains of science, fashion, advertising, cinema, economy makes use of a large corpus of terms (usually foreign-tongued) which lack transparency. We cannot speak only of terms with English etymon, even if these are predominant. The term *baissier*, for example originates in the Romanian language (where it was not adapted from the formal point of view) from the French *baissier* (m). Spanish uses the adapted from *bajista* (m.), while English *bear*. In the French and Romanian economical terminology the term *averaging* has been spread, originating in the English economical language, used in the Spanish languages as well, even if the terminology of this idiom is enriched by the quasi-synonym *promedio variable* (m.) respectively, *promediación* (f.). Other concepts have not found an equivalent in the Romance languages, adopting functionally the English term. Here are some examples from the domain of finance and banking: Fr. *dumping*, Rom. *dumping*, Sp. *dumping* (see En. *dumping*); Fr. *ex ship*, Rom. *ex ship* (see En. *ex ship*); En. *ex works*; Fr. *hardware*, Sp. *hardware*, Rom. *hardware* (see En. *hardware*); Rom. *kaffris*, Sp. *kaffris* (see En. *kaffris*); Fr. *netting*, Rom. *netting*, Sp. *netting* with terminological synonyms in the national language: *compensación/ liquidación por saldos netos* (see En. *netting* - management technique); Fr. *banque (f.) offshore*, Sp. *offshore bank*, Rom. *offshore bank* (see En. *offshore bank*); Fr. *benchmarking* (with the terms *cvasisinonimi référence(f.) au meilleur/ test de performance*), Rom. *benchmarking* (see En. *benchmarking*); Fr. *output*-with synonym *sortie*, Sp. *output* (with synonyms in the national language *salida*), Rom. *output* `output` (see En. *output*).

Synonymy - a way to accessibility and update. The proliferation of synonymy and polysemy in special languages is often conceived as a rare phenomenon, with an accidental character (Nistor 2000: 44). Synonymy is a growing phenomenon, which

exceeds the imperative of being accessible to the user. Looking at the issue of synonymy from the point of view of humane knowledge, Yves Gentilhome (1984:29-37) believes that maintaining monosemy in special languages is extremely difficult - in terms of diachronic alterations and the contact between special languages. Loic Depecker (2002) studies the special terms from the point of view of figurative meanings, of polysemy and metaphoric nuances. In 2002 Angela Bidu-Vrânceanu noted that despite the closed code character shown unequivocally, monoreferentially, in a non-ambiguous and implicitly decontextualized way, the role of the context is many times and in various ways, very important (A. Bidu-Vrânceanu, *Terminologiile științifice*, 2002:9). From another point of view, synonymy is not only a question regarding paradigmatic relations - with implications regarding the semiosis of terminology or discourse, but a subtle issue of language planning - in the service of the security of national languages, of “small” languages: the terminological synonym highlights - in a discursive way - the concept, it updates the elements of identification of a linguistic code ensuring the accessibility of the user especially in the case of patronyms: s. Charcot-Weiss-Baker- Rom. syn. s. *sinus cavernos*, Fr. s. *du sinus caveuroux*, En. *cavernous sinus* s; // Lowe syndrome - syn. *oculocerebrorenal syndrome*; s. Barré-Liéou-Rom. s. *simptatic cervical posterior*; // Aarskog syndrome - Rom. syn. *faciodigitogenital syndrome*; // s. Aicardi- Fr. *des spasmes en flexion*, En. *nodding spasm*; s. Bywaters – Rom. s. de *zdrobire*/ *sindrom de strivire*; etc.

There are noticeable differences in terms of resistance of the different domains to synonyms. Unlike technical language and that of informatics, other domains show a greater openness towards this aspect of paradigmatic relations. Generic terms, basic terms can be quasi-equivalent from an epistemological perspective, generating a variable typology - from the *homosignificant synonyms* (farmacie, potică, drugstore) to *temporal synonyms* (bolnițe, boală), *geographical ones*, etc. In the following we will apply the above on the medical domain, where many terms update through this type of paradigmatic relation the classical or Romance linguistic units and matrices. There are contexts in which synonymy is a *sine qua non* condition of the concrete communicative behaviour. The approach can be synthetic (Isaacs syndrome - Rom. syn. *neuromiotonie*; Abderhalden-Fanconi syndrome - Rom. syn. *cistinoză*) or analytical: Schwartz-Bartter syndrome - *sindrom de secreție inadecvată de hormon antidiuretic*; Naffziger syndrome - syn. *sindromul scalenului anterior*, Chotzen syndrome - Rom. syn. *acrocefalosindactilie tip III*.

The Romanian terminology uses, for example, 12 heterogeneous terms related to *lupus*: boală lupică, lupus sistemic (synonyms), lupus eritematos discoid, lupus eritematos cronic, L.E.D., anticorpi anti Sm, celule lupice, lupus eritematos diseminat, lupus eritematos acut diseminat, ulceratie tuberculoasă, boală mixtă a țesutului conjunctiv, etc. Kocourek (1982: 166) identifies in the French medical terminology no less than 27 heterogeneous synonyms to name a single disorder of the spleen. The medical language is the least subject to the rules of unambiguity due to several factors: the first would be that of secondary semiosis which is in full propensity, in the research regarding the field, even if the universality of the concepts represents an important theoretical prerequisite. The

second factor is connected to the practice of translation, where the different languages propose their own vision. These phenomena can be explained due to the fact that the medical domain has a significant social and cultural charge. In many cases contamination has the matrix at its origin. These two types of contamination generate together with the epistemological status of the medical science a different degree of structuring of terminology.

The relative and absolute equivalents need certain conditions to be accepted: 1) *of conceptual nature*, primarily: E.g. *reație antigen-anticorp* (Fr. réaction antigène-anticorps; En. antigen-antibody reaction) – Romanian synonym *reație de imunoprecipitare, reacție la precipitină*. 2) *based on the synchronic and diachronic changes*, on the level of the medical nomenclature (NA, biochemistry, medical informatics); 3) *of etymological nature* (primary linguistic source, national languages, neological neo-Latin loans, English/American, etc.) The patronyms of Latin/Anglo-American origin are the generators of synonymy in national languages, both at the level of discourse and nomenclature. The phrases that denote formulae, medical tests, reactions maintain - in general - the parallelism between the source unit and/or the term used to decode the eponym: Sjogren syndrome, syn. “dry eye syndrome”; Griscelli-Prunieras disease - syn. silver hair syndrome, etc. This type of synonymy is an illustrative phenomenon for the relations the terminologist establishes between the lexicon and the discourse. The report between representation and the conceptual system of synonymy has consequences upon cognitive accessibility. Besides equivalence relations, many of the patronyms could remain obscure or misinterpreted.

Synonymy knows a great creative capacity by making use of metaphors. The concepts constantly associated to the terminological metaphor add something from the spirit of a certain language. From the functional point of view it ensures the transparency of significance at the level of one idiom. The current terminological system is not only culturally determined and anthropocentric (organized according to areas of knowledge and general human values) but follows the available patterns of the vocabulary it is part of. The transparency of the terms is ensured by the metaphor - an expression of the exterior world with its representations, of time and space, but even more so, that of man. Through the metaphor the scientist thinks, knows and reconceptualises, while the phenomenon defines science ever since the dawn of modern European culture. The consequences are not only cognitive, but also discursive: at the lexical level the word is selected (from the common language, the general vocabulary, etc.), conceptualized, and fixed as a normative unit. The synonyms of “silver hair syndrome” or “flying flies” (myodasopsia) - formed through metaphoric transfer - are characterized through a complex semantic structure, taking into account the fact that the traits that have determined their selection are included in the concept of the source-term. The metaphorical significance reflects a conceptual component in another stylistic register considered essential by the researcher from the point of view of communication: Swan syndrome - blind spot syndrome; Gopalan syndrome - syn. burning feet syndrome;

Bernard Soulier syndrome - syn. giant platelet syndrome; Holtermuller-Wiedemann syndrome - Rom. syn. the cloverleaf skull syndrome.

The phenomenon of metaphoric synonymy is general. In the English language *advancement* is used with the meaning *progress* in everyday language as a result of metaphoric transfer, it has the meaning of *movement* and it can be defined as “*a surgical detachment, as of a muscle or tendon, followed by a reattachment at an advanced level*”. The metaphor term highlights in another stylistic and functional register a detail (usually a fundamental one) of the concept within the source-term. Selecting the metaphorical equivalent of the name is carried out in addition to objective factors - the stability of the relationship between referents, the pragmatic dependence of certain cognitive stereotypes - and depending on the degree of linguistic concreteness. The prolix character and uneven development of medical terminology conditions the appearance of synonym doublets, usually, in the mother tongue (the term *febra pappataci* having the variant “*febra de trei zile*” ‘three day fever’). The English-origin patronyms have a special situation in the national languages, which differs from one language to another. The medical language equates these concepts through metaphors. The much more rigorous economic language uses terminological metaphor to a much lesser extent. This is related to temporal coordinates: Rom. Vinerea Neagră (En. Black Friday; Fr. le Vendredi Noir; Sp. el Viernes Negro) - metaphor term to describe a major stock market decline; Rom. Joia Neagră (En. Black Thursday, Fr. Le Jeudi Noir; Sp. El Jueves Negro); the concept referring to the most widely known base index which reflects the average change in exchange rates at the New York stock exchange has become *Dow Jones* (the synonym in Spanish is “*indice de la Bolsa de Nueva York*”); the York system (in English, French, Spanish, Romanian).

The terminologist and the issue of identity The problem of linguistic policies cannot be addressed without discussing the possibilities of planning with the aspects of “*identity*” in contemporary society, especially in the context of globalization. Identity has profound implications in the dynamics of this direction and is reminiscent of a traditional system of thought that sets out rigorously the conduct towards personal codes of communication. The first of the theoretical objectives of linguistic policies is that language has a pre-established social role, whereby influences - although accepted as *sine die* phenomena - are assimilated with caution as far as helping to develop the means of expression of the system itself. The forms of identity are relatively fixed and limited We talk about an *informational identity* - manifested horizontally - in a European society of science, *but also about an identity that must be studied in the context of alterity, in relation with the identity of others* (social groups, national languages, minority languages, etc.). On the vertical axis there is a third form of identity, canonical in itself, respectively, *the identity of the linguistic matrix* (Romance languages, Germanic languages, etc.). In this context we could address the issue of the special languages from a trichotomic, integrating perspective, using the equation of globalization - language policy and planning - identity. In this trichotomy “*language policies*” represent the norm, a first degree of abstraction in relation to globalization and identity: these are represented as the features of normalization,

management and planning on the systemic and macro-systemic level, which enable the differentiation of some relations: freedom-constraint in the language, innovation-tradition, individual-social, particular-general, creation-representation. It is a first degree of abstraction in interpreting nomenclatures in (and through) the linguistic act.

Terminology and “luxury” loanwords. One of the principles underpinning EU legislation is that of the diversity of cultures, and, implicitly, the diversity of languages. Opening towards other cultural spaces, towards avant-garde domains of science, is fundamental, in the vision of the European Union. The respect for linguistic diversity has been stipulated in article 22 of the Charter of Fundamental Rights of the European Union, adopted in 2000, and EU membership means the affiliation of every country to these linguistic policies. This principle, properly understood by language communities, can only be beneficial. However the right to freedom of expression acquires a subjective perception (restricted by the totalitarian regimes in south-eastern Europe, for example), being claimed abusively both as an individual phenomenon and a group tendency. As an individual phenomenon, the abuse of loan terms is the subjective reflex of the individual to build its own identity, by reporting it to the extending multilingual and multicultural opportunities. Linguistic behaviour is affected by the individual’s own superficiality, but also by the tag-patterns, false in themselves, offered by the media. The unjustified invasion of foreign terms is an attitude issue, which could be eradicated through the development of multilingual and communicational abilities of the individual. This should be one of the fundamental applicative objectives of language policies. There is a disagreement between the attitude towards a certain code (and to the degrading of different types of discourse) and the concerns to promote linguistic diversity, generated by the European Union - implicitly, by every national language. This is a paradox of the beginning of the third millennium, the mitigation of which is related to early and closely supervised education of interpersonal communication - under current multilingualism. This type of imminent education of linguistic policies is achievable first through discipline, and in the institutional frameworks of secondary and university education, as well as in the superior frameworks of innovation and research of linguistic and terminological organizations (national and international), of specialized journals, professional organizations, etc. At the group level there is a tendency for certain “self-considered” elite professional communities to rebuild their identity according to the vector of “linguistic fashion” (President of the Francophone Press Union, UPF). There are units that we call borrowings for prestige (“luxury borrowings”, in the conception of Sextil Pușcariu), used for concepts that have terminological coverage in national languages. In the field of fashion: fashion / Rom. syn. “modă”; make-up / syn. “farduri”; trendy/ Rom. syn. “modern, în pas cu tendințele modei” (‘modern, in tune with trends of fashion’). In arts: band/ Rom. syn. “formație” ‘formation’; performace/ Rom. syn. “spectacol” ‘show’. The only reason to use these doublets is intellectual conformism. The problem raised by the insertion of borrowings for prestige in terminology it is not the exceeding of the Graeco-Latin / Romance language matrix but the abuse of functionality.

There are terms without any historical justification or innovation in the field of professional languages and even less, at the level of the common language, showing a pansocial tendency.

Here intervenes the fundamental role of linguistic policy and planning that the information explosion of the twentieth century gradually transforms into an independent subject. As the expansion of scientific knowledge is increasing and its pace is accelerating, specific needs in the field of terminology are becoming more and more stringent. Herve Bourges called it “the dictatorship of actuality” at the event "Roumanie et Francophonie”. Etats generaux”), reporting it to multicultural contexts that it constantly enters into a relationship with. Many neonyms used only in certain areas illustrate the phenomenon of transfer of terms from the scientific terminology to the common language, which postulates a more careful management and monitoring on behalf of the linguist and the lexicologist.

The theoretical objectives of language policies in such situations should include: description of criteria and possible options in terms of selection, but especially in determinologisation and their entering into common language, developing a deliberate intervention plan on an idiom. From among the applied objectives, the priority should be the highlighting of tendencies / ways to maintain the unity of the matrix of a language; standardization - as an explicit mechanism of language policies and planning, through specialized state institutions, through research activities conducted in the frame of national/international organisations of linguistics or terminology; management of ways of enriching a language, through adaptation to the sociolinguistic context; conceptual-expressive and communicative analysis of professional language in the socio-cultural context. In order to be functional, this latter objective concerns exactly the delimitation of the fields of application of the linguistic and cognitive patterns; solving problems arisen by the transdisciplinary character of certain areas. We consider, however, that both theoretical objectives and applicative ones will not become operational as long as, language policy and planning “will not develop as a uniform subject of study as the multidisciplinary field of human activity. This discipline / and its related activities will have, especially in the context of globalization - the role to norm, to qualify and describe an unexplored phenomenon of human civilization - starting from the foundations of its identity and its respect in every aspect. This, all the more so when the European globalisation policy encourages diversity at the sociocultural and linguistic level.

Author's Note: The paper “The impact of linguistic policies upon terminology/the translator” was presented at the University of Algarve in Faro (Portugal). Because the website where the paper is shown is not indexed, we republished the study in Studia Universitatis Journal, rated by CNCS and indexed in international dababases.

Bibliography

- Bidu / Vrânceanu Angela (coordonator), Ene Claudia; Săvulescu Silvia; Toma, Alice 2002, *Lexic comun/lexic specializat*, Universitatea Bucharest;
- Cabré 2000: M. T. Cabré, *Terminologies et linguistique: la théorie des portes*, *Terminologie nouvelle* – June
- Coșeriu, 1988: Eugeniu Coșeriu, *Limbajul între physei și thesei* [1988], în Coșeriu, 2009;
- Dpéecker L.2002: „*Linguistique et terminologie: problématique ancienne, approches nouvelles*”, Bulletin de la société de Linguistique de Paris, vol. 97, no. 1, Paris: Peeters, p.123-152;
- Gallais-Hamonne, Janine 1982: *Langage, langue et discours oeconomiques*, Centre d` Aanalyse syntaxique, Universite de Metz;
- <http://ebooks.unibuc.ro/filologie/vranceanu/part347bibl.htm>
- Kocourek, R.1982. La langue française de la technique et de la science. Wiesbaden : Oscar Brandstetter Verlag GMBH & Co. KG;
- Marcus Solomon1970: *Poetica matematică*, Bucharest, Editura Academiei;
- Nida, Eugene A.2004: *Traducerea sensurilor*, introductory study, interview, translation and notes by Rodica Dimitriu, Iași, Institutul European;
- Nistor M. 2000: *Terminologie lingvistică*, Bucharest, Editura Univers;
- Rădulescu-Vintilă, Ioana: *Limba română din perspectiva integrării europene*, article read using the on-line library of the University of Bucharest;
- Saussure Ferdinand de (1916) publié par Charles Bailly et Albert Séchehay 1995 : *Cours de linguistique générale*, Paris. Edition Payot, Grande Bibliothèque Payot ;

GÂNDIRE ȘI COMUNICARE ÎN CIVILIZAȚIILE ORIENTALE

Thinking and Communication in Ancient Oriental Civilizations

Eugeniu NISTOR¹

Abstract

As basic aspects of human action, thinking and communication are the very ontological condition of man in the universe, which has supported him not only in biological living, but also in going through moments and periods of deep transformations and complex metamorphoses in public life, along centuries. Congruence between thought and communication can readily be identified in ancient myths of Oriental peoples: *Enuma Elis*, *the Epic of Gilgamesh* – Sumerians, *Tep Zepi*, *King Shabaka's Inscription*, *Hymn to Istar* – Egyptians, the *Bible* – Hebrews, the *Vedas* – ancient Indians, the *Book of Changes* – the Chinese etc. In the same way, the oldest writings (made on papyrus, animal skins etc.) contain the very first proverbs and philosophical meditations of mankind.

Keywords: thinking, being, communication, evolution, intellect, myths, papyrus, proverbs

Regardless of the angle from which we approach Man and the World, all opinions, beliefs and human ideas can be conveyed, transmitted or made public only by the subtle and various ways of communication, the more so as even "transmitting" itself requires the mobilization of thinking. Therefore we can say with certainty that philosophy is in full agreement with the phenomenon of communication, both "activities" being looked upon as fundamental aspects of anthropogenesis, their ambivalence in action and manifestation – in brief, *to think* and *to communicate* – is the very ontological condition of human individuals in the universe, which clearly distinguishes them from other "communicative" creatures from lower kingdoms, led only by primal instincts.

Structuring human knowledge in distinct compartments, according to *evolution* or, better said, *positioning*, not to damage the creationist version, we obtain, in a brief description, the following gradual *steps*, well defined from an ontological point of view: 1. The mineral kingdom exists and is positioned in space and time; 2. The vegetable kingdom exists, lives and is endowed with certain rudimentary instincts, communicates and is positioned in space and time; 3. The animal kingdom exists, lives, feels, communicates, is mobile and always occupies a certain place in space and time; 4. Human individuals are above the elements of all kingdoms: they exist, they live, they feel, they are mobile and always occupy a special place in space and time, they think and communicate both in their social area and beyond it, and the ideas they convey reveal at least *something* of their feelings and emotions and sometimes they even turn into "models" of the world's priceless spiritual heritage (of course, this happens quite rarely and if we want to be fully elucidated in this matter, we should enter into details pertaining to axiology, which is not our intention).

The question arises whether man, reaching or being placed (more or less comfortably) on top of the trophic chain, is able to influence and change the natural

¹ Assist. Professor, PhD., "Petru Maior" University of Târgu-Mureș

ontological course of the other creatures. In his study about *variations*, Charles Darwin made misleading statements concerning this issue: “Man has no possible way of altering the absolute conditions of life; he can neither change the climate of any country, nor add a new element to the ground; but he can move an animal or a plant from a climate or a ground to another and give them food to which they were not used in their natural condition. He that believes that man influences nature to cause variability is deeply wrong” ⁽¹⁾ However, the British scientist could not possibly anticipate the major technical inventions of the 20th century, based on which scientists can rapidly change the standard habitat conditions of any creature in the world: let’s think of irrigation and the transformation of large areas of the African Sahara into agricultural lands or the reckless deforestation (also caused by economic needs) of South American woods and the removal of the luxuriant vegetation from more and more extensive regions of Amazon, in order to transform these areas into arable land. See also the successes obtained in research laboratories in point of reproduction of various species of plants and even cloning animals – and we have the picture and the dimensions of this huge range of possibilities achievable nowadays, let alone the projected space stations on the Moon or Mars, the achievement of which would suddenly propel *earthlings* into *galactic beings*.

Of course, we cannot ignore the vital energy of individuals belonging to lower kingdoms, which accounts for the diversification of species and their adaptation to different climatic conditions (due to natural causes or artificial interventions). At this point, we cannot but totally agree with Darwin claiming that “variability wouldn’t occur if organized beings didn’t have an inherent tendency to variations...” ⁽²⁾ Mention should be made, however, that adaptations and mutations - hard to deny even by the most skeptical researchers of natural selection of species – persuade and validate the *concept of transformism*, perhaps the most glorious in the whole structure of Darwinist thinking. Subsequently, certain proponents of Darwin’s biologist philosophy extended the influential area of transformism to interpersonal relationships, defining *social Darwinism* - a sociological trend stated in the second half of the 19th century, glorifying violence and war, maintaining that all social convulsions and the whole range of human conflicts occur “in accordance with nature” and human societies are also subject to the laws of natural selection.

Returning to issues of congruence, we must emphasize that both the process of thinking and of communication are complex operations of the intellect, highly involving the energy of the 14 billion of nervous cells in the human brain, in its various connections, networks and relationships. Experts have established that this “machine” of human thought possesses an operational capacity so vast that, if a computer were built to equate it in terms of effectiveness, its circuits would occupy an area of several hundred square meters. Our surprise today, more or less philosophical, is justified precisely by this huge “unity” of intelligence of human individuals, which has its origins and abode in “the potential of those billions of cells of the most perfect computer created by man – the human brain.” ⁽³⁾ Yet, we should not forget that all these astonishing metamorphoses “are taking place because

many of the nerve cells make it possible for humans to communicate with what is outside.”⁽⁴⁾

Man’s permanent strive for knowledge often overlapped and intertwined with his desire for action and social impetus or organizational initiatives within or outside the public space where he leads his daily life. These are spontaneous and perpetual tendencies to harmonize with nature. However, our formulation would not be complete and comprehensive unless we specify that all human events that we mentioned above are carried out solely under the large and generous umbrella of communication and social networking, which has the capacity to unify, like a mysterious bond, all these existential actions, inspiring them and, ultimately, placing them under the effigy of a final goal.

Although human communication is as old as humanity itself, we shouldn’t forget that there are differences between past and present, both in point of forms of thought and ways of communication. Moreover, nowadays we witness the phenomenon of mind changing, which is fundamentally an act of “reconsidering and reorienting the vector of thought...”⁽⁵⁾

In terms of thinking, the very first human creations did not exceed naïve meditation, being rather pre-philosophies or proto-philosophies that give extremely vague and schematic explanations about the world, through myths and fancies; we speak of theogonies, cosmogonies and anthropogenies characteristic of certain ancient oriental populations, transmitted and communicated through rituals of mages and druids that not only expressed but also imposed their views on issues about the origin of gods, the origins and the organization of the World, the position, the role and the mission of human individuals therein. On the other hand, in terms of communication modalities, in this early stage, this entire “mythosophy” was transmitted orally from one generation to another, because the Thought and the World were floating beneath a Heaven populated by divinities!

Among oriental peoples’ contributions to the evolution of human spirituality we can’t possibly ignore the famous *Law Code of Hammurabi* (enforced during his reign, between 1728 and 1686 BC), which is the first inscription of major legal provisions, some of which are still valid, the myth of *Ennuma Elish* (“*When Above*”) or *The Epic of Gilgamesh*, both representing and communicating beautiful Sumerian stories that occurred in Mesopotamia’s heavenly space, between the rivers Tigris and Euphrates, at the dawn of history. In those settlements of the ancient Sumerian Neolithic civilizations, were also discovered clay tablets bearing the first proverbs of mankind. They have wider significance, as they represent not only the wisdom of those sedentary people (living three and a half millennia ago) that wished to eternize their oral traditions and their own reflections on the World, demonstrating a keen sense of eternity, but they are also significant for the whole of humanity that was starting – then and there, and perhaps, elsewhere too – on the hard and dangerous way to gradual spiritualization and humanization.

Although they are not proper philosophical concepts, these flashes of thought have a depth of their own and ask questions about various aspects of society in those times, as

shown in superb interrogations about the causes and the effects of certain actions: “Can you make children without making love?”; “Can you put on weight without eating?”; they also approach ethical issues, speaking about lazy fellows or people with bad reputation: “Just put them in water and the water gets stinky; just take them in the garden and the fruit get rotten”⁽⁶⁾ Some words of wisdom raise questions about the stability of the population, about peace and tranquility, openly criticizing armed conflicts; they express opposition to any kind of aggression and a clear preference for peace and its safeguarding: “The fortress whose guns are weak won’t chase the enemy from its gates”; or “You go and conquer the country of the enemy; the enemy comes and conquers your country.”⁽⁷⁾ Despite their naivety and simplicity, these precepts, thanks to their substance, sometimes even touch... *the theory of communication*, revealing the professional status of the “writers” in various poses – whether or not they were educated, whether they had or not communicative competences: “He is a servant who really studied the Sumerian language”; or “What kind of a scribe is he who doesn’t speak Sumerian?”; or “A scribe whose hand runs as the mouth dictates, here’s a scribe worthy of the name!”⁽⁸⁾

Sumerian myths and reflexive skills are completed by the Egyptian *Tep Zepi* myth (“The First Time”), describing the golden age of mankind, “an age of absolute perfection that existed before anger, noise, fight and disorder had appeared, when there was neither disease nor death.”⁽⁹⁾ With ancient Egyptians, writing – as an advanced form of communication and “eternizing” knowledge acquired in the sacred temples – gains increasing importance so that the god Toth is recognized as “the inventor of writing and master of language, the very symbol of intellectual operations in general, and patron of the scribes.”⁽¹⁰⁾ Dating back to 712 BC, *The Inscription of King Shabaka* is an example of the huge generating forces ascribed to the word, mentioning that: “1. All human beings and all animals live under the faculty of Ahtum (the sun at zenith); 2. The word repeats the heart-thinking; 3. The tongue gives birth to the just and death to the unjust; it creates when it utters the word; 4. Language is Toth (the Sage) whose power is greater than that of the gods...”⁽¹¹⁾ Therefore, the word becomes power and he who possesses the word possesses the power. This is explicitly specified in another Egyptian writing, “*Hymn to Ishtar*”: “The word masters you. The word is in your power. The secret word, the word that comes from heaven and was sacred...”⁽¹²⁾ We can easily note the analogy with a text of the Bible, namely the one in The “Gospel of John”: “1. In the beginning was the Word and the Word was with God and God was the Word. 2. In the beginning the Word was with God. 3. All things were made through Him and without Him was made nothing that was made. 4. In Him was life and life was the light of humans.”⁽¹³⁾

This fundamental book of mankind, *The Bible* (from the Greek *byblos* – *book*) also known as *The Holy Scripture*, has two main parts: *The Old Testament*, containing 45 books dealing with concepts of life, the wisdom and morality of the Jewish people – a legendary people settled on the Mediterranean coasts, under the authority of Persian Empire, for a while – and *The New Testament*, containing 27 books, and being a huge monument of human spirituality. The original books of the *Old Testament* were written in Hebrew and

some parts of them (Maccabees) in Aramaic, while the books of the *New Testament* were handwritten in Greek. According to specialists, the Bible was compiled over a period of 1600 years, the oldest part of it (*the Book of Job*) being written about 1500 years BC, while the last book (*The Revelation of John*) was added only in 96 after Christ. Despite the large number of texts and the long period of time in which it was compiled and the numerous additions, though its pages were written by about 40 authors, differing in point of social position (kings and emperors, shepherds and fishermen) of which the most prominent author of the *Old Testament* was Moses, who wrote the first 5 books (Genesis, Exodus, Leviticus, Numbers, Deuteronomy) and the author of the *New Testament* was Apostle Paul who wrote 14 episodes of the Bible (from the *Epistle to Romans* to the *Epistle to the Hebrews*), other prominent writers of the *Old Testament* being king David (who confronted the giant Goliath), the author of the *Psalms*, and emperor *Solomon* (who wrote the *Song of Songs*, perhaps, to pay homage to the Queen of Sheba, and also the *Proverbs* and *the Ecclesiastes*) – the biblical text is amazingly cursive and comprehensive! We shouldn't forget that a large part of the *Holy Scripture* was written under heavy persecution, and we have in view especially the books of the *New Testament*. Initially, the biblical text was handwritten on papyrus, with implements made of reed, which scribes would soak in some kind of ink that was prepared from resin and soot. Later on, certain fibers extracted from plants were used; calligraphers would write on parchment, with feather writing quills, using oil lamps or candle lighting. Unfortunately, no manuscript of the time was preserved. However, about 500 years after Christ, a group of Hebrew scholars, the *masoreti*, assumed the moral obligation to produce copies of the Bible, as close as possible to the original, for generations to come. For this purpose they set some very strict rules that had to be observed by all copyists: scribes were not allowed to write even a single word from memory and had to always look at the original text, noting each spelling rule before transcribing the word itself. Even more than that, they counted the words on each page and, for any slightest mistake, the page was destroyed and the guilty scribe had to start working out again. Therefore, when those old manuscripts written on animal skins were discovered in a cave of Qumran, near the Dead Sea in 1947, upon close examination, experts proved and demonstrated the great accuracy of the Hebrew copyists. Thus, the heritage of mankind enriched with a book that *continues to communicate* (thoughts, precepts, parables and other elements of wisdom) without exhausting its spiritual load for over two thousand years.

Elements of recognition and assumption of the power of words can also be identified in the four books of the Indian *Vedas* (*Rig-Veda* = The book of stanzas or hymns, *Sama-Veda* = The book of songs of praise, *Yajur-Veda* = The book of sacrificial formulas, *Atharva-Veda*= The book of spells) and in the ancient Chinese *Book about dao transformations and power* – which clearly demonstrates that people of those times were moving about and communicating and their ideas were also moving along with them, covering huge distances (considering the means of transportation they used), crossing and interfering continuously and eventuating in cultural exchanges and borrowings that still amaze us today. Let's note, for the moment, that it's the epoch of "books" in scrolls as a means of written

communication, with a rich conceptual content, using various support materials, such as papyrus, animal skins, paper etc.

Having researched the same cultural-philosophical space, an ancient commentator maintains that “the Magi are more ancient than the Egyptians; they believe in two principles: a good demon and an evil demon, the first one called Zeus or Oromasdes (Ohrmazd), the latter one called Hades or Areimanios (Ahriman) ...”⁽¹⁴⁾ It is, without a doubt, a reference to the dualist conception of Iranian Zoroastrianism, dating from the 7th - 6th centuries B.C. The same Greek chronicler writes about the gained primacy in the invention of philosophy by Thracian Orpheus, through discovering the intuitive power of music, with its talent of structuring and relaxing people, through deep reflection on the past (looking back, to Eurydice), by proclaiming the soul-body dualism and considering the body as the prison of the soul – all being innovative ideas in times of yore, when human thinking was left to drift under the veil of mists...

Translated by Ileana Sandu

Notes and bibliography

- (1) **Marcel Prenant**, *Darwin*, translated by E. Fronescu, PhD, State Publishing House, Bucarest 1946, p. 78
- (2) *Ibid.*
- (3) **Eugen Nastasel, Ioana Ursu**, *The Argument, or about the well thought-out Word*, Scientific and Encyclopedic Publishing House, Bucarest, 1980, p.15
- (4) *Ibid.*
- (5) **Howard Gardner**, *Changing Minds*, translated by Teodor Fleseriu, Alfa Publishing House, Bucarest, 2006, p. 1
- (6) **Samuel Noah Kramer**, *History Begins at Summer*, translated by Cornel Sabin, Scientific Publishing House, Bucharest, 1962, p. 179
- (7) *Ibid.*, p. 184
- (8) *Ibid.*, p. 181
- (9) **Gheorghe Cazan**, *Introduction to Philosophy*, Actami Publishing , Bucharest, 1997, p. 26
- (10) **Gheorghe Vlăduțescu**, *Introduction to the History of Ancient Oriental Philosophy*, Scientific and Encyclopedic Publishing House , Bucharest, 1981, p. 33
- (11) *Ibid.*, p. 35
- (12) **Gheorghe Cazan**, *Op. cit.* p. 29
- (13) **xxx**, *New Testament*, Bible League Publishing , Bucharest, 2005, p. 153
- (14) **Diogenes Laertios**, *About the Lives and Doctrines of Philosophers*, Volume I, translated by CI Balmuș, reviews by Aram M. Frenkian preface and biographical notes by Adelina Piatkowski, edited by Ion Acsan and Adelina Piatkowski , Minerva Publishing House , Collection Library for all, Bucharest, 1997, p. 5.

THE SIGNS OF THE AESTHETIC IDENTITY OF ION CARAION'S POETRY

Sorin IVAN¹

Abstract

Ion Caraion is one of the most interesting lyrical voices of postwar Romanian literature. He begins under the sign of apostasy, as one of the leading representatives of the "war generation", advocates the detachment from the literary tradition, the renewal of poetry, in mission, vision and poetic language. Through his poetry and attitude towards the totalitarian regime, he falls victim to the political system and goes through the inferno of the communist gulag. His life is marked by the memory of suffering, torn out by compromises and by the option without return for the exile. It is reflected in his "black" poetry, which develops a bleak, violent vision upon the existence, of an inexpiable tragism. Biographically, Caraion is a tragic case of the East. In his poetry, he assimilates the influences of the major literary movements and experiences in Romanian and universal poetry. He creates a poetic universe of great complexity, in which the lyrical modes of expression, covering an extensive range of aesthetic metamorphoses and versatility, contribute to the affirmation of a new poetic formula, proper to the poet. The literary identity of this poetry is constructed of a series of aesthetic signs. By its twofold determination, aesthetic and existential, this intense lyrical experience is rooted in the great poetry and in the fertile in suffering territory of a tragic existence. Caraion's poetry remains an aesthetic challenge for contemporary literature.

Keywords: black poetry, violent vision, tragism, aesthetic signs, poetic identity

In the universe of great complexity of Ion Caraion's poetry, some fundamental aesthetic features stand out. Not only that these particularities are iconic elements for Caraion's poetics, but they also make out a strong case for the modernity of his writing. They are *the signs of the aesthetic identity* of Ion Caraion's poetry in the Romanian literature: the antipoetic and anti-aesthetic poetics as a way of revolutionizing the poetic canon, the aesthetics of ugliness at the level of vision and expression – aesthetic and stylistic instrument of the new poetry, the lexical investigations and the systematic effort of innovating the poetic language, the creative usage, with spectacular aesthetic effects, of surrealist techniques in a modernistic poetic discourse, the imagism deriving from surrealism, the metamorphoses of the poetic discourse, the deconstruction of the text, the disintegration of language in poetically challenging formulas, with a high degree of novelty in our post-war poetry, Expressionism as a fundamental aesthetic mark, which changes the poem into a violent act and into a cry, *the ultimate figure* of this poetry. It is interesting for us to see the way in which each of these defining aesthetic elements – identity *signs* – are objectified in Ion Caraion's poetry.

¹ Assoc. Professor, PhD, "Titu Maiorescu" University, Bucharest, Romania

An anti-aesthetic Poetics

We can see from his programmatic articles and his manifesto poems that Caraion delineates the direction in which his poetry will evolve: an a-poetic, anti-poetic and anti-aesthetic poetics. This tendency expresses a new impetus that is spread throughout the era and inspires the young rebels. However, his 'newness' is relative, since a radical spirit of innovation had been displayed, not so long before, in the avant-garde literature. The anti-aesthetic tendency is a constant of modern literature, of its innovative and revolutionary spirit, which can be traced through its reifications from Baudelaire and Poe to postmodernism and thereafter. New and interesting is the way in which this spirit is objectified in Caraion's poetry, a writer known to be outraged, from the very beginning, by 'innocence,' 'reasonableness,' 'geometry' and so forth. He is animated by a kind of an a priori revolt, which offers him the fertile ground for expressing the tendency to reject everything that is old and outdated and build a new literary vision and thereby a new poetry. In the series of metaphors on which his aesthetic diatribe is built up, the poet incriminates a mentality that does not meet the needs of the modern spirit and denounces the literary canon related to it, which is criticized in raging indictments as anachronistic for the aspirations of the new generations. The formula proposed by Caraion as aesthetic program and poetic art is a 'black and ugly' poetry, meant to express real, frantic and genuine life, the sordid, grey, daily reality, the cloudy aspirations of the soul, the life of a human being throbbing with energy while being faced with a new genesis. The new poetry, announced in the terms of an aesthetic messianism intended to change the man, the world and to reclaim the primary meaning of being, places its stake, above all, on *authenticity*. And since life itself is not 'beautiful', with the meaning of literature's aesthetic perspective, poetry cannot be 'beautiful' either. With such a vision serving as premise of creation, Caraion's poetry from his first writing period, which is associated with an outstanding debut, will turn to the plain, trivial, quiet, ordinary existence, towards the grey and sordid areas of life, towards its dramas where suffering, pain and death are involved. It is very important to note that the poetics which the author outlines as an 'aesthetic' direction is not only assigned to the first three books, but evolves and develops throughout his entire work.

Paradoxically, in a way, by denying the aesthetics, the poet puts forth a new aesthetics based on refusal and dismissal: thus, we are talking about an *aesthetics of denial*, of rupture, erected on a series of negative categories. In other words, by repudiating the aesthetics, the poet will build his own aesthetics, his personal artistic manner of expressing his vision about the sensible reality of conscience and the external world. This aesthetics of anti-aesthetic, anti-rhetorical and anti-poetic formula lays at the basis of Caraion's poetry, with its various metamorphoses, from the "classic" poem, molten into a traditional paradigm, to the dissolved, deconstructed, fragmented and disrupted one from the later books. The rejection of aesthetics as an aesthetic option is, from a psychological point of view, a way of polemically referring to tradition, a way of dismissing the established lyric pattern, for the sake of innovation and of a new order in poetry – a

movement which carries challenges and major literary risks. From an artistic point of view, such an attitude is symptomatic to the modernist poetry, an attribute of the modern lyrics and a sign of the modernity of Caraion's poetry, which transcends the time boundaries of an age and expresses in an essential way the spirit connected to the evolution of aesthetic ideas and patterns.

The aesthetics of ugliness

A fundamental means of developing the anti-aesthetic aesthetics cultivated by Caraion is the *aesthetics of ugliness*. From Poe and Baudelaire till now, the modern poetry has discovered, by investigating ugliness, a new aesthetics, with a fabulous artistic, expressive and philosophical potential. In our literature, Arghezi made a poetic art out of the aesthetics of ugliness, a programmatic way of revolutionizing the view on poetry and the poetry itself, opening new horizons to it by means of knowledge and expression. In Caraion's case, the aesthetics of ugliness has two major models in Baudelaire and Arghezi. From the beginning and throughout his work, the poet is influenced by Arghezi, both of them sharing a unique interest for the one who wrote *Les fleurs du mal*. Inspired by the French poet's book, Arghezi writes *Flori de mucigai (Mildew Flowers)*, poems which outrage the literary mentality and reveal to the Romanian poetry new universes and stylistic resources. As for him, Caraion signs a cycle of poems under a defiant aegis, with a programmatic meaning: *Cantece negre (Black Songs)*. The latter's preference for the aesthetics of ugliness is psychologically justified by his resentment, also animated by the spirit of the period, towards a literary canon that has proven sufficiency and caducity in the rebellious and idiosyncratic mentality.

The aesthetics of ugliness is a fundamental element of Caraion's concept of poetry. In his poetic universe, it acts both at the vision and at the poetic expression level. Following a rough, cruel and aggressive perspective on life and reality, and, from the artistic level, a "desecrating" vision on poetry, Caraion focuses the poetic act, as a way of knowledge and expression, upon the obscure, vermicular, sordid and horrid areas of life. In order to translate his vision at a discourse level, manifestation of a daring and innovative endeavor, the poet needs a proper instrument which turns out to be the language. To that effect, he introduces in his poetry words from the lowest layers of the language, 'ugly,' outclassed, humble, that lacks any trace of poetic artistry; he comes up with terms from areas of decay, pathologic and patibulary, meant to attack and induce horror to the reader used to aesthetic or intellectualist approaches in poetry. The author finds such terms from the underground, the dark and swarming settings of language and uses them in the poetic discourse, sometimes in shocking circumstances which strike, aggress and attack the reader's horizon of expectation. The effects are, for the most part, spectacular, as such terms potentiate, strain and invest the discourse with an extraordinary expressiveness. By making use of the aesthetics of ugliness' unaesthetic language, which carries the texts into a non-poetic area, poetry reaches unimaginable expressive capacities, becoming itself a stylistic force and a gnoseological way of comprehension. With regard

to the aesthetics of ugliness, Caraion continues what Arghezi had begun and had magisterially accomplished, but even in a more aggressive and violent, sometimes, way, both in vision and expression, than the author of *Cuvinte potrivite* (*Adjusted Words*).

The renewal of the poetic language

Through his poetry, Caraion contributes significantly to the innovation of the poetic language. The aesthetics of ugliness represents one of the means of making this groundbreaking step forward, although it is not the only one. The poet masters the extended grounds of language, as a genuine squire of words, having at hand an entire lexical and stylistic universe in the genesis and alchemies of his work. He is aware of it and he admits it, not without pride, in an autobiographical confession. The process of renewing language must be associated with the poet's anti-aesthetic aesthetics, by means of which he has the opportunity of transcending the space, aesthetically circumscribed, of the 'poetic' words that are construing the poem in the literary canon's restriction. Caraion has much to say as his poetic universe involves complexities and tones in need of a proper lexical body, capable to express them. To this effect, the poet invents his own poetic language which he will perpetually enrich and reinvent, throughout his entire work. There is no censorship and no kind of discrimination to stop words from entering the vast lexical universe, with great expressiveness resources and from having an equal ontological and aesthetic status.

Caraion's poetry is defined by an extraordinary richness of language which includes "poetic" terms or from the common language, trivial, dull, frail, pale, dry words and apparently lacking any poetic potential, elevated words, notions and concepts, abstractions and neologisms, rough, powerful words, sometimes marked by an aggressive expressiveness. It also includes words from the vast and underground areas of ugliness, as well as regional, archaic terms, remote, lost, forgotten words, strange vocables with obscure meanings, though with great semantic and stylistic virtuality. Caraion uses this luxuriant lexical material in the most unusual contexts, associates words of a blunt, disarming concreteness with notional and abstract terms, mixes the semantic and referential areas, creates new relations between the aspects of being, the mediums and kingdoms of existence, within the framework of some unprecedented poetic scenarios.

He unleashes through his poems a fabulous offensive of words, in a major force deployment, in an aggressive and impetuous style. By virtue of this lexical frenzy, the poem become sometimes an avalanche of words, a dense, torrential, overwhelming aesthetic reality which sets up semantic synapses in unlimited combinative possibilities, on the levels and the extents of reading. The effects are spectacular both from the meanings and the expressiveness' point of view: the poem gets to express completely unexpected new meanings, within the referential spaces opened by the poetic logic, becoming, by means of the expressive force of words, a stylistic force. The poet is like a mine digger in the labyrinthine and dark underground of language or an explorer in the jungle of words, in a ceaseless undertaking research, aiming to renew the poetic language. The poet

undertakes a daring role, an endless battle of pioneering in the fabulous universe of language and poetic expressiveness, which he does not cease to carry, reaching and taking hold of new territories, throughout his entire work.

Surrealism and imagism as aesthetic dimensions

Caraion begins to write and be perceived as a militant for the cause of poetry innovation in a period of search and affirmation of the Romanian surrealists. In this effervescence of identity definition, of literary delimitations, affinities and contaminations, against the established aesthetic mentalities and realities, the poet could not keep himself aloof from surrealist experiences. Within the framework of a structural openness towards avant-garde poetry, surrealism is a fundamental aesthetic dimension of his lyrical universe. Without actually being a surrealist poet, as the promoters and the militants of this movement standing out from the avant-garde understood it, Caraion assimilates the surrealist techniques of the automatic dictation and the unusual associations of terms and exploits them in a creative manner in his writing. It is interesting to observe that Caraion's surrealism is not just a poetic manner, a stylistic turn of phrase, but it becomes, throughout his writings, a structural way of thinking, a lyrical *forma mentis*, a real poetic canon. He filters his lyrical ideas and revelations through the surrealist grid, a complicated genesis from which new aesthetic forms, unusual metamorphoses of the poetic spirit result. In this process, as if through an aesthetic purgatory, the poet's arghezianism is filtered through the surrealist experience, which leads to the stylistic augmentation of idea and vision, like a miraculous transfiguration. This is what happens, in many instances, to Caraion's lyrics of Bacovian influence. This poetry's modernist discourse, in which various poetic elements melt at the high temperatures of the creation process, is profoundly influenced by the surrealist poetics and techniques, in a substantial innovating process that leads to complex and spectacular metamorphoses. The surrealist transfiguration of the modernist poetry is an essential contribution, of great authenticity, of the poet in the assumed effort to renew poetry and the literary canon.

Technically speaking, as we have seen above, the poet does this work of retrieval and transformation with the help of two established surrealist methods: the automatic dictation and the term associations exposed to hazard and to metalogic logic, of a poetic substance. In Caraion's case, as in the surrealists' as well, dictation is a way of delivering the ideas which populate in the inner universe. The censorship of reason is defeated and the abolishment of mind control opens the gates of the self's anarchist world. Often, in Caraion's case, this process resembles with the opening of Pandora's Box, due to the fact that the dictation brings to the surface from the inner hell and labyrinths of conscience gloomy thoughts, dark ideas, obsessions, suffering, pain, trauma, sequelae, frustrations and anguish, hate, despair, agony. Essentially, we cannot talk yet about an automatic dictation in Caraion's work as the surrealist poets practice (or pretend to be practicing). In his case, dictation does not transgress, in fact, the control of reason: it represents a poetic means to investigate and express the conscious and subconscious, a way of transcending

the borders of logic, a path towards a greater freedom of the poetic act, partly emancipated from the rigors and constraints of canonical thought. Thus Caraion's poetry is born from the combination of the rational process with the dictation technique in a comprehensive poetic act that explores the territories of reason, fatally limited, but also the infinite irrational ones, in which the spirit does not encounter any limit. At the poetic level, this complex process of genesis is objectified in discourses undermined by lack of meaning, that appear to be simple notations, or telegraphic recordings of ideas anarchically sequencing in the inner universe, a more or less precise registration of the flow of consciousness. Hence the impression of hazard in the coagulation of the poetic text: but it is a *controlled hazard*, because, beyond the appearances of the semantic void, there are hidden, in virtual, dormant state, meanings waiting to be discovered through the act of hermeneutics. On the other hand, lexical and semantic associations are for Caraion a vast maneuver space, practically unlimited, where anything is allowed. The poet joins together, pairs, agglutinates words from different referential areas, sometimes in flagrant semantically discrepancy, terms without mutual affinities, notions, concepts, abstractions with vocables of disarming concreteness and materiality. The result is shocking – spectacular associations, with an expressivity that is hard to reach through the usual stylistic techniques, and aesthetic entities with infinite possibilities of covering the poetic universe.

Most of the times, from these constructions there are born *images* that embody new ontological and gnoseological dimensions of being – from a multi-dimensional, endless poetic universe –, otherwise inaccessible. Surrealist images are a kind of sequences in an essential, archetypal reality of existence from an *imaginal* world, where the spirit communicates freely with idea, the borders between things and being are dissolved, where revelations, illuminations, or nightmares are taking place. From the poetic associations and from the images they create, it is shaped another aesthetic dimension of Caraion's poetry, iconic for its poetics: *the imagism*. Such a stylistic and aesthetic feature explains the *visuality* of Caraion's poetry, an effect of its way to express through representations of optical nature. Born from the surrealist alembics of hazard and free fantasy, the imagism is an iconic aesthetic phenomenon of Caraion's poetry, symptomatic for its modernity and originality, in its versatile and always surprising objectifications.

The deconstruction of the poetic discourse

But maybe the most visible sign of originality, modernity and novelty of Caraion's poetry is the deconstruction and the disjunction of the poetic text. If, in the first volumes, the poems are following traditional patterns or modernist structures, based on the freedom of the blank verse, along the way, after the long silence, in his aesthetic maturity years, the poem enters in a deconstruction phase with dramatic effects in terms of form and poetic substance. With Caraion, this process unfolds in special stylistic conditions, which explain its novelty and singularity in Romanian poetry. The text traverses a gradual decomposition, leading to extreme defragmentation, decomposition and disintegration.

Such technique suggests the tectonic movements that take place in the consciousness, the dissolution of the self under the ontological tension. Therefore, the discourse becomes discontinuous, scattered with big pauses and syncope, disseminated and crumbled like an image of the inner universe, reflected in the text's mirror. This decomposition reverberates from the text's horizon to the level of meaning. In other words, the advanced process of deconstruction addresses not only the discourse, but also the meanings expressed by it. The poem goes through a semantic alienation associated to the material, textual, discursive one, as a reflection of the inner state of emergency. The crisis of consciousness expresses itself through the *crisis of the text* and the *crisis of meaning*. The deconstruction works on vertical plane, in the depth of the poem, in the multiple levels and layers of the text's meaning, and also horizontally, at the surface of the discourse, having significant effects. The new reality of the poem, resulted from discontinuity and fragmentation, partly explains the difficulty of Caraion's poetry, already complicated enough because of the nature of the poetic thought of its author, based on encryption and obscurity. The deconstruction of the speech constitutes for Caraion the technical means of expressing an adrift interiority, a universe on the verge of destruction along with the alienation of the self. The poet takes this process to the last stylistic and aesthetic consequences, in a daring act of creation which assumes an evolved poetic consciousness and a deep vision of the poetry as a means for knowledge, expression and liberation. He could be placed in a sort of *textual surrealism*, in the larger context of the *extreme modernism*, of *avant-garde essence*, that the poet practices and that becomes a stylistic mark iconic for his poetry.

The fragmentation, obscurity, the hermeticism and other negative categories identified by Hugo Friedrich in his aesthetic system as central attributes of modern lyrics, to which we can also add the deconstruction of the discourse and message (Derrida), define aesthetically Caraion's poetry from this important phase of his becoming. The dramatic process of deconstruction at the level of the poetical idea and text places Caraion in modernity and literary actuality, perceived not only in their temporal determinations, but also within a state of mind permanently connected to the poetry's metamorphoses in its modern and postmodern becoming. The spirit of continuous and systematic search for new ways of expression defines Caraion as a prodigious experimentalist, a poet of an avant-garde structure, not only through his literary option, but mostly through his poetic thought, which assimilates, investigates, and invents aesthetic and stylistic formulae through a creative act unfolded at high intensities.

Under *the sign* of Expressionism

A last sign, the leading and iconic sign of Caraion's poems, its basic aesthetic *figure*, linked to the very essence of the lyrical experience, is its expressionist feature. As we have noticed, this poetry exceeds the limits of modernism as such, or even those of neomodernism, as a recovered and reedited version of modernism in new contexts, placing itself in a spiritual state of modernity, an essential way of the spirit in its reference

to the aesthetic realities in continuous becoming. In the context of its modernity, Caraion's poetry defines itself psychologically and aesthetically through a structural expressionism that crosses it from one end to another, in any of its stylistic or discursive metamorphoses. The aesthetic becoming of this poetry takes place on the essential coordinate of expressionism: the *Arghezianism*, the *Bacovianism*, the avant-garde, the modernism, and the neomodernism of the poet develop in the frame set of an expressionist vision that imprints its deep mark on the ineffable matter of the poetic idea and substance. This explains the aggressiveness, the violence, the roughness of this poetry that turns into a cry, the gloomy, dark representations of the poet, driven by pessimism, the nihilistic ontology and its tragic tone.

A fundamental sign of identity, Caraion's poetry is the *tragic poetry* of the post-war Romanian literature, conveying with such unprecedented tension and intensity the devastating crisis of the conscience. Caraion is a *tragic poet*, a psalmist of suffering who cries in vain, a *prophet of nothingness and death*. His cry, transfigured in aesthetic hypostases, transcends the limited frame of existence, and the horizon of finiteness and becomes, beyond time and times, a tragic and symbolic testimony of the human being, an iconic and archetypal form of poetry, as a fundamental way of being, confessing and knowing. A sign of the force and dignity of the spirit that fights to the end. A *sign* of the great poetry.

An aesthetic challenge to literature

All these poetic properties are the essential aesthetic signs of the literary identity of Caraion's poetry. They are the structural elements of his poetic universe, fascinating in its themes and their aesthetic objectification. In terms of aesthetics, this poetry is a creative laboratory, in which the poet, like an alchemist of ideas and words, experiments and invents literary formulas in a complex process of poetic creativity. The aesthetic formulas of the poetry are the poetic support of the ideas that populate the lyric universe, in spectacular literary metamorphoses, proving novelty and originality. In the horizon of ideas, it is a poetry of searching, suffering and despair. Based on its biographical determination, in a higher, symbolic, plane, it transcribes poetically the human being's rebellion against the absurd and the hazard which dominate the world, against the cruelty of existence and destiny. Man has no chance in this universe, is a priori convicted, the birth is the entrance into death. Love, the essence of life, the illusion which man clings on looking for happiness, is itself "the pseudonym of death". To understand Caraion's poetry, we must consider his life, a tragic existence, in the political and ideological conditions of the communist regime. The existence is reflected in poetry, essentialized and transfigured. His poetry can be, therefore, read as a testimony, as the confession of a victim of ideologies, of the communist gulag, of time and destiny, as the essential image of this ontological adventure, exemplary in its tragism. In its ultimate significations, this poetry is a tragic confession, aesthetically transfigured in remarkable poetic metamorphoses, a challenge to meditation, an aesthetic universe still to be discovered.

Caraion is a singular poet, through his lyrical universe, hard to fit in a stream or a formula. Although our contemporary, part of the recent history of Romanian literature, he is an almost forgotten poet today. The modernity of his poetry lies in two fundamental aspects: the aesthetics of poetry, which, by its formulas, anchored in the fertile ground of Romanian and universal poetry, responsive to the latest trends, affirms a great poet, and the poetic universe, which, by its themes, is enrolled in the eternal actuality of the human being, a universe built on the key themes of man in the great ordeal of the existence, on his questions, obsessions and fears. In this aesthetic and conceptual context, it still has a high poetic interest. Caraion's poetry remains a cry of revolt to the human condition and for the chances of the human being, an aesthetic challenge to the literature of today and tomorrow.

Bibliography

- Bloom, Harold, *Anxietatea influenței. O teorie a poeziei*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008
- Călinescu, Matei, *Cele cinci fețe ale modernității*, Editura Polirom, Iași, 2005
- Cristea, Valeriu, *Criza culturii*, *Caiete critice*, nr. 3, 1993
- Derrida, Jacques, *Lingvistică și gramatologie*, în *Pentru o teorie a textului*, Antologie „Tel Quel” 1960-1971, Editura Univers, București, 1980
- Derrida, Jacques, *Scritura și diferența*, Editura Univers, București, 1998
- Eco, Umberto, *Opera deschisă, Formă și indeterminare în poeticile contemporane*, ediția a II-a, Editura Paralela 45, Pitești, 2002
- Jauss, Hans Robert, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, Editura Univers, București, 1983
- Manolescu, Nicolae, *Metamorfozele poeziei. Metamorfozele romanului*, Editura Polirom, Iași, 1999
- Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Editura Aula, Brașov, 2002
- Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică, Lista lui Manolescu*, Editura Aula, Brașov, 2001, I. *Poezia*, III. *Critica. Eseul*
- Manu, Emil, *Eseu despre generația războiului*, Editura Cartea Românească, București, 1978
- Manu, Emil, *Împărăția de seară a Poesiei*, în *Caiete critice*, nr. 1-2 (98-99), 1996
- Mincu, Marin, *Avangarda literară românească*, Pontica, 2006
- Negoșescu, Ion, *Luminoasa și îndărătnica inteligență*, în *Caiete critice*, nr. 1-2 (98-99), 1996
- Negoșescu, Ion, *Fermierul de imagini*, în *Caiete critice*, nr. 1-2 (98-99), 1996
- Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism, Poezia*, Editura Fundației PRO, București, 2006
- Nemoianu, Virgil, *O inocență caustică*, în *Caiete critice*, nr. 1-2 (98-99), 1996
- Pop, Ion, *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, București, 1990
- Ricoeur, Paul, *Metafora vie*, Editura Univers, București, 1984
- Sebbag, Georges, *Suprarealismul*, Cartea Românească, București, 1999

Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, I, Ediția I, Editura Cartea Românească, 1974, Ediția a II-a revăzută și completată, Editura Cartea Românească, București, 1978

Simion, Eugen, *Ion Caraion și experiența limitelor*, în *Caiete critice*, nr. 1-2 (98-99), 1996

Simion, Eugen, *Fragmente critice*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1997-2000, II, III

Steinhardt, Nicolae, *Între viață și cărți*, Editura Cartea Românească, București, 1976

Tudoran, Dorin, *Print și cerșetor*, în *Caiete critice*, nr. 1-2 (98-99), 1996

Ungureanu, Cornel, *La vest de Eden. O introducere în literatura exilului*, II, Editura Amarcord, Timișoara, 1995-2000

Zaciu, Mircea, *Exilul și împărăția cerurilor*, *Familia*, nr. 9, Oradea, 1992

Caiete critice, Exil și literatură, Nr.1-2, 1993

Caiete critice, Ion Caraion – Anotimpuri în infern, Nr.1-2 (98-99), 1996

EXILUL LITERAR ROMÂNESC POSTBELIC – ACCENTE ȘI NUANȚĂRI NECESARE

Romanian Post-War Literary Exile – Necessary Accents and Nuances

Dumitru-Mircea BUDA¹

Abstract

As it is interweaved with the rise of nations and the fall of the great European empires, the exile encodes, in its morphology, the effects of the global political conflicts from which the two global wars of the century arise. The installation of two successive totalitarianisms, Fascism and Communism, generates two corresponding exiles in Europe, the anatomy of which we decided to study complementary, by reciprocal mirroring, according to John Neubauer suggestions.

Keywords: exile, literature, communism, fascism, Monica Lovinescu

1. Preliminarii

Dacă am efectua o diviziune a istoriei contemporane a fenomenului, s-ar putea afirma că exilul european al secolului XX începe, de fapt, abia după primul război mondial. Din punctul de vedere al exilului, mai ales, e un argument suficient pentru a-l numi, așa cum face John Neubauer, „*secolul scurt*”. E evident, credem, că exilul din acești aproximativ 80 de ani a fost, în spațiul european, infinit mai dureros și de o certă anvergură față decât acela din secolele anterioare. Exilul de secol XIX pălește considerabil în comparație cu efectele traumatice din conștiința celor abia eliberați din persecuția Holocaustului sau a Gulagului.

Aceasta nu înseamnă că nu pot fi distinse, în secolul XX, diferențe la nivelul experienței exilului. Dincolo de ele, însă, e o mare identitate a substanței acesteia, în sensul că atât fascismul cât și comunismul au produs forme de suferință și exil interconectate, omologabile. E motivul pentru care Neubauer crede că „*Cele două totalitarisme care au flagelat secolul trebuie privite în lumina reciprocă, și în oglinzile reciproce, nu neapărat pentru că au fost identice în esență sau forme de manifestare, ci pentru că înțelegerea validă a unuia implică inevitabil cunoașterea contextului celuilalt*”.

Referindu-se la antologia celebră realizată de Eva Behring – *Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropaischer Exilliteraturen (1945-1989) / Concepte de bază și autori din literaturile exilelor Est-Central Europene*, același Neubauer observă că, deși e excelent documentată, aceasta ratează oportunitatea unei astfel de iluminări mutuale, focalizându-se exclusiv pe exilurile postbelice din regimurile comuniste. Paradoxul e că scriitorii care se refugiau de sub totalitarismul stalinist se așezau, deseori, în comunități cu rețele sociale de imigranți care erau construite atât din cei care fugiseră de fascism cât și din aceia care îl susținuseră într-o formă sau alta.

E și cazul, inutil să mai adăugăm, exilului românesc din timpul comunismului și, implicit, al soților Ierunca. Acești exilați împărtășesc experiența amară a exilului dar nu pot,

¹ Assist. Professor, PhD, “Petru Maior” University of Târgu-Mureș

sub nicio formă, șterge diferențele asupra viziunilor lor și a ideologiilor de grup. Mai exact, chiar dacă riscant de simplificator: refugiații din calea nazismului sunt predominant evrei sau intelectuali de stânga, în vreme ce aceia care fug din calea comunismului sunt militanți anti-comuniști (cazul familie Ierunca), comuniști reformati (cazul exilaților post-1956 din Ungaria sau a celor post-1968 din Cehoslovacia), profund deziluzionați de trădarea idealurilor lor politice.

Tocmai aceste diferențe, dintre condițiile exilaților proveniți din fostul spațiu de dominație al nazismului și aceia care provin din regimurile comuniste, mandatează un asemenea studiu în complementaritate. Relația dintre primul val de imigranți – proveniți din nazism și al doilea – anti-comuniștii - nu urmează pur și simplu logica cronologiei, ci arată cum fenomenul ulterior a fost condiționat, în fond, de primul. La un nivel mai teoretic, zice Neubauer, prin niște meta-reflecții ce încearcă să sistematizeze percepția exilului, pot fi trase concluzii din ambele experiențe, ca și din acelea cazurilor mai recente de exil European sau global, expatrieri, refugii sau cereri de azil politic.

Teoriile moderne ale exilului încep să fie sistematice odată cu opera Hannei Arendt, cu Theodor Adorno și cu alți exilați fugiți din calea naziștilor. Unii autori contemporani, ca filosoful italian Giorgio Agamben, își stabilesc punctele de plecare în ideile Hannei Arendt. Nici gândirea politică a Monicăi Lovinescu nu procedează diferit, pentru ea contând și nuanțele produse de un Alain Besancon, de pildă.

Alți cercetători, ca palestino-americanul Edward Said și adepții post-colonialismului, aleg să pornească de la reflecția asupra exilului forțat din Europa. Cea mai importantă pentru delimitarea, oricât de aproximativă, a exilului european din care fac parte Monica Lovinescu și Virgil Ierunca ni se pare, și ca aplicabilitate, perspectiva pe linia Arendt-Adorno– Agamben.

Dar perspectiva aceasta nu poate fi coerentă fără o reconsiderare din unghiul experiențelor de exil produse de comunism și de modurile noi de comunicare, de emergența unui univers informațional, începând cu revoluția mediatică din deceniul 6 al secolului XX. Dacă exilul din calea nazismului e esențial pentru a evalua antecedenta exilului din comunism, acesta din urmă îl poate așeza pe primul în lumina comprehensivă, retrospectivă, a propriei experiențe, reevaluând scrierile Hannei Arendt sau pe ale lui Adorno.

Anul în care Monica Lovinescu și Virgil Ierunca reușesc să rămână la Paris, cerând azil în urma sosirii cu burse de studiu, 1948, e același an în care se refugiază în capitala Franței ungurul Laszlo Cs. Szabo, ajuns, ulterior, în Italia, iar apoi stabilit în Londra.

O altă observație pertinentă a lui Neubauer se referă la diminuarea fluxului emigrației Est-Vest în anii șazizeci - „*Exilul e mult diminuat ca aflux, dinspre întreaga Europă Est-centrală, în deceniul șase*”, spune criticul. În România, fenomenul se explică prin celebrul „dezgheț” cultural, care iluzionează, temporar, în acești ani, mare parte din intelectualitatea românească, popularitatea lui Ceaușescu crescând considerabil (mai ales o dată cu criticarea invaziei Cehoslovaciei din 1968). Totuși, *Tezele* din 1971, care readuc literatura în spectrul alienant al cenzurii, al controlului ideologic, provoacă seisme puternice la nivelul

conștiințelor și reapare problema disidenței și a celor două forme de exil – cel interior, numit în genere, în critica literară românească „*rezistență prin cultură*” – cu o sintagmă lansată de filosoful Constantin Noica, respectiv acela înspre Occident. Deși guvernul încearcă să împiedice fenomenul – inclusiv prin arest la domiciliu, închiderea granițelor, refuzul de a da pașapoarte, un număr de scriitori prestigioși reușesc să plece, mai ales datorită protestelor publice internaționale pe care le alimentează și coordonează, într-o tactică tot mai bine definită, Monica Lovinescu la Radio Europa Liberă.

Dramaturgul și poetul Gheorghe Astaloș e unul din numele proeminente ale perioadei (ajuns în 1971 la Paris), și e urmat, cronologic, de Dumitru Țepeneag, care, după momentul desființării de către cenzură a grupului său suprarealist-oniric, devine un critic acerb al regimului și îi e retrasă cetățenia, în timpul unei călătorii în 1975, fiind forțat să ceară azil politic în Franța. Alt membru al grupului oniric, Virgil Tănase, director al Teatrului Național din Iași, publică primul lui roman în Paris în 1977, iar regimul îi oferă un pașaport doar pentru a scăpa de efectele din interior ale protestului lui. Urmează Paul Goma, în 1977 și Petru Popescu – stabilit la Los Angeles.

Exodul din anii 80 îl are, probabil, în prim-plan absolut, pe Ion Caraion, care cere azil politic la Lausanne în 1980, după decenii de persecuție în țară. Eliberat de la Canal în 1955 și rearestat în 1958, muncind în mine de cupru, e eliberat definitiv în 1964. Exilul lui în Occident e scurt, timp de 5 ani, ultimii cinci ai vieții. Alt nume cu rezonanță din lumea scriitoricească a anilor 80 e acela al lui Dorin Tudoran, intrat în greva foamei în aprilie 1985, când i se respinge cererea de emigrare. După 42 de zile de grevă, i se acordă pașaport, din nou - datorită intervențiilor mediatice ale Monicăi Lovinescu.

2. Accente posibile, nuanțe

Atâta câtă este, istoria exilului literar românesc e surclasată net, ca interes și impact cultural, de contemporaneitatea sa postdecembristă. În care s-a revărsat și istoria ultrarecentă, de ultimă dată, a evoluției exilului literar din timpul comunismului. De altfel, suntem tentați să credem că, la noi, exilul literar devine cu adevărat o dimensiune importantă a discursului cultural și o condiție autentică a scriiturii abia începând cu anii 50, când începe exodul intelectualilor anticomuniști din calea noului regim totalitar. Exilul anticomunist al secolului XX se definește mai degrabă prin diferență decât prin continuitate față de formele istorice ale înstrăinării pe care literatura română le-a înregistrat anterior. Diferența majoră provine din anvergura emigrației, dar și din accentuarea sorgintei politice a acesteia. În plus, pe măsură ce urcă pe scara cronologiei, exilul pare să se vindece de complexele de inferioritate ale unei mici culturi marginale, de perplexitățile și frustrările de tot soiul față cu străinătatea și scriitorii se instalează mult mai natural în culturile de adopție, reușind să treacă proba universalității operei.

Prima vârstă a exilului literar românesc ar fi chiar aceea a începuturilor scrisului în Principate – epoca cronicarilor, a lui Miron Costin și Grigore Ureche, urmată de exilul pașoptist, forțat de eșecul revoluției din 1848, ai cărui protagoniști sunt Heliade-Rădulescu,

Bolintineanu sau Bălcescu și ale cărui resorturi sunt descrise în cartea lui Florin Feifer, *Semnele lui Hermes*.

Nu lipsit de spectaculozitate e exilul „feminist” al aristocrației interbelice, incluzând figuri ca Elena Văcărescu, Anna de Noailles, Maruca Enescu sau Martha Bibescu, toate faimoase pentru alchimia amicităților lor literare și pentru cultul mondenității. Prin ele, exilul cultural românesc dobândește prestigiu și notorietate în epoca interbelică dar și ulterior, putându-și revendica, în anii comunismului, o tradiție de noblețe și un oarecare blazon.

„Startul” exilului anticomunist îl dau intelectualii generației războiului, în primul val al cărora se stabilesc în Occident și marile nume ale generației 30 – Eliade, Cioran, Eugen Ionescu, dar și Ștefan Baciu, Vintilă Horia, Al. Ciorănescu, Aron Cotruș sau Monica Lovinescu și Virgil Ierunca. Odată cu ei, exilul devine o opțiune destinală dictată de rațiuni politice și începe să-și calibreze instrumentele militante, pregătindu-se să inițieze desant-ul mediatic asupra regimului comunist din țară. Primul val de exilați anticomuniști e și acela care așează într-un echilibru, încă instabil, problematic, complexe de inferioritate culturală cu disponibilitatea de adaptare la culturile occidentale.

Chiar Monica Lovinescu insistă, în repetate rânduri, asupra facilității cu care s-ar fi mutat din cultura română în cea franceză, din Bucureștiul ex-interbelic în Paris-ul anilor 50. Un Paris care nu e decât o replică mai mare a capitalei dâmbovițene, fără a strivi prin grandoare, după cum întreaga cultură de adopție e perfect omoloagă celei române dintre războaie. Atâta doar că retorica acestei emigrări relaxate, ferite de orice urmă de șoc cultural, e îndeajuns de ostentativă pentru a putea fi susceptibilă de *bluff*, de tentativă de a camufla un sistem de complexe latente. Pe care scriitura și întreaga activitate culturală a Monicăi Lovinescu le manifestă, de altfel, la tot pasul. O anumită tentație a echivalărilor nu lipsește din discursul Monicăi Lovinescu, mereu preocupată să aducă reperele literaturii române contemporane la nivelul celor din literatura franceză a momentului, să le releve compatibilitatea, complementaritatea, similitudinea. Comparatismul funciar al analizelor ei din *Unde scurte* tratează, în fond, patologia unui complex refulat al marginalității, al culturii mici care trebuie cu orice preț să se legitimeze convenabil în fața unei mari culturi occidentale.

De altfel, exilul Monicăi Lovinescu și al lui Virgil Ierunca nici nu cochetează vreodată cu tentația depășirii complexului, cu instalarea *de facto* în cultura franceză sau europeană. Cum s-a mai observat și afirmăm chiar în lucrarea de față, ambii scriitori renunță la proiectele unor identități scriitoricești franceze, ale unor cariere literare ori academice, în favoarea proiectului protestatar care le va consuma energiile vreme de patruzeci de ani, până la căderea regimului comunist în 1989 și încă mai bine de un deceniu după aceea. Ei sunt, prin aceasta, niște prizonieri voluntari ai unei utopii care e România eliberată de dictatură, România interbelică, europeană, recucerită și reșezată pe cursul ei istoric firesc. Iar exilul lor exprimă radicalitatea protestului public, dar o radicalitate construită gradual, în timp, pe măsură ce prevalența eticului se amplifică, rămânând pe poziții culturale, în universul textelor literare și al contextelor lor.

După o perioadă de relativă stagnare, în anii 60, când iluzia „liberalizării”, indusă de măsurile pro-occidentale ale lui Ceaușescu, domolește exodul, urmează o accelerare fără precedent a fenomenului odată cu introducerea imperativelor dogmatice din *Tezele din iulie*. E momentul când exilul literar românesc pare a se racorda la „vârsta de exil a lumii”, cu o expresie a lui Norman Manea, scriitorii români expatriați reușind să surmonteze pentru prima oară total complexele de inferioritate culturală tradiționale și să profite de vocația cosmopolită a literaturii române, atât de evidentă în timpul primei modernități interbelice.

„Ultimii” exilați sunt și aceia care efectuează transgresia în culturile de adopție fără niciun efort de adaptare, după cum și identitățile lor par să nu mai fie determinate de naționalitate, geografie ori istorie. Sunt scriitorii plecați în anii optzeci sau după revoluția din 1989, pentru care exilul reprezintă mai întâi o șansă de a se afirma în culturi ce permit diseminare largă, beneficiind de serviciul unor limbi de circulație internațională – în care de altfel scriu cu naturalețe, depășind și complexul mai vechi al dependenței sensibilității și creativității literare de limbă. Complex pe care îl deconstruieră cu succes, de altfel, și „clasicii” exilului anticomunist, ca Eugen Ionescu, E. M. Cioran sau Mircea Eliade, în special în opera lui de savant. Scriitorii ca Al. Papilian sau Herta Muller și, mai recent, Andrei Codrescu sau Bogdan Suceavă, transformă exilul într-un atu și exploatează potențialitatea de sens a acestei condiții identitare ambigue. Fiecare își construiește un cod cât se poate de subiectiv al scriiturii, o formulă personală ce își găsește un loc în peisajul eterogen al noii culturi europene ori în acela al culturii americane. În plus, exilații cei mai recentși speculează și noua condiție a scriiturii transpuse în mediul virtual al rețelei, pe internet, transgresând și ultimele reminescente ale barierelor geografice și temporale. Ei devin, probabil, primii cetățeni autentici ai lumii unei literaturi fără frontiere, găsind în scriitură o formulă identitară de extraordinară eficacitate și robustețe prin care își pot defini originalitatea.

Până la ei, însă, istoria exilului literar românesc cunoaște explozia receptării în primii ani de după revoluție, când exilul e recuperat cu sârg și elan muncitoresc de literatura din țară, într-un efort lăudabil ca energie și principiu dar deplorabil ca eficiență și naivitate a așteptărilor. De fapt, toată lumea se grăbește, în literatura română proaspăt ieșită din jumătate de secol de comunism, să restituie exilul istoriei literare, dar nimeni nu știe cu adevărat la ce să se aștepte de la acesta și nimănui nu-i pare necesară și o sistematizare a acestei absorbții dificile. Or, privind înapoi cu onestitate, trebuie să recunoaștem că reintegrarea exilului n-a fost un fenomen produs cu firescul unui magnetism natural, o reîntoarcere într-o matcă originară, ba, din contră, s-a dovedit o aventură mult mai complexă decât era în aparență și care, tratată cu superficialitate, a reușit să producă destule seisme polemice care au stagnat sau blocat procesul în false puncte de incompatibilitate.

Întoarcerea exilaților conotează inevitabil în parabola Fratelui risipitor și, tocmai de aceea, nu are cum să evite deranjarea unor orgolii și izbucnirea unor revendicări răzbuțătoare. Mai ales că nici „risipitorii” simbolici nu se întorc ca niște pacifiști disciplinați, ci comunică, fatalmente, numai în dialectul abrupt al protestului, fiind hipercritici și exigenți, indispuși la concesii. Iar deziluzia nu poate decât să fie de proporții, atât pentru unii, cât și pentru ceilalți. Nici foștii exilați, nici internii, arogându-și, cei mai proeminenți moral dintre

ei, calitatea de „exilați interior” (care e, la nevoie, omologabilă polemic celei de exilați externi), nu sunt obișnuiți cu privitul în ochii celuilalt și, cu atât mai puțin, cu descoperirea propriei imagini în aceștia.

Referințe bibliografice

- Adorno, Theodor W., *Minima moralia. Reflecții dintr-o viață mutilată*, Traducere și Postfață de Andrei Corbea, Editura Univers, București, 1999;
- Alexandrescu, Sorin, *Identitate în ruptură. Mentalități românești postbelice*, Traduceri de: Mirela Adăscăliței, Sorin Alexandrescu și Șerban Angheliescu, Editura Univers, București, 2000;
- Anderson, Benedict, *Imagined communities: Reflections on the Origin and Spread of nationalism*, Verso, London, UK, 1991;
- Feifer, Florin, *Semnele lui Hermes. Memorialistica de călătorie (până la 1900) între real și imaginar*, Editura Minerva, București, 1993
- Neubauer, John, *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries*, edited by Marcel Cornis-Pope, John Neubauer, John Benjamin BV Publishing Co, USA-Netherlands, 2006;
- Neubauer, John, Borbala, Zsuzsanna Torok, *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe: A Compendium*, Walter de Gruyter GmbH & Co, Berlin, Germany, 2009;
- Sălcudeanu, Nicoleta, *Patria de hârtie. Eseu despre exil*, Editura Aula, Brașov, 2003

IZOTOPIA AUDITIVULUI LA ION CREANGĂ

The Isotopy of the Auditive in Ion Creangă

Maria-Laura RUS¹

Abstract

Sonority is often more important than the referential meaning in Creangă's work. We immediately notice the author's pleasure in putting the words in the right context to obtain rhythm. He chooses verbs and nouns which match his intention. Another interesting fact related to this isotopy is the use of different imprecations that show the power of word.

Keywords: isotopy, acoustic, sonority, musicality, imprecation

S-a spus, pe bună dreptate, că totul la Creangă este senzație auditivă și vizuală, că personajele sale sunt condensări ale felului de a fi, a vorbi, a reacționa ale omului din popor. Artistul Creangă se remarcă prin puternicul simț muzical, „care îl făcea să-și citească tare frazele – spune Tudor Vianu –, ca Flaubert altă dată, pentru a le proba în ritmul și sonoritatea lor”²; „Poveștile și le citea cu glas tare pentru a le auzi cum sună. Vocația sonoră îl face să perceapă hiperbolic, vorbele îl încântă, unele replici îl obsedează”³.

Incipitul prestigios al *Amintirilor din copilărie* – întemeierea școlii din Humulești – stă sub semnul auditivului, anunțând un autor înclinat spre muzicalitate. Este surprinsă ambianța sonoră a unei lumi active, deschisă spre viitor: *vuia satul de vatale în toate părțile*.

La Creangă sonoritatea este adesea mai importantă decât sensul referențial. „Protestul lui moș Vasile când fiul îi atrage atenția asupra pronunțării corecte a cuvântului catihet, pe care cel dintâi îl rostește «mecet», este redat în termenii următorii⁴:

Na, na, na, Măria ta! Parcă astă grijă am eu acum? ... Vorba ceea: Nu-i Tanda, ci-i Manda; nu-i tei-belei, ci belei-tei, ... de curmei. Și ce mai atâta încunjur? ... Mecet, berechet, pleșcan, cum s-o fi chemând, Ioane, știu că ne jupește bine ...

Se simte aici o mare plăcere de a sonoriza, în context, cuvintele, de a le pune în poziții favorabile, urmărindu-se și un anume ritm. Dar simplele rostiri ale unor cuvinte cu sonoritate aparte nu ne spun prea multe, nu sunt extrem de sugestive, ele își revelă sonoritatea atunci când devin parte a unei reprezentări; acustica lor este mult mai evidentă contextual:

¹ Teaching Assistant, PhD, “Petru Maior” University of Târgu-Mureș

² T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura Minerva, București, 1981, p. 101.

³ Const. Ciopraga, *Portrete și reflecții literare*, Editura pentru literatură, București, 1967, p. 60.

⁴ Ștefan Munteanu, apud Mircea A. Diaconu, *Ion Creangă. Nonconformism și gratuitate*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 133.

Ș-odată scoate **bulicherul** din teacă, îl dă pe amânariu și începe a **ciocârți** un **gârnet** de stejar din anul trecut ... L-a tăiat el, cum l-a tăiat, apoi a început a cotrobăi prin **chilna** căruței ... (Moș Nichifor Coțcariul).

Într-adevăr, prozatorul mizează adesea pe sugestie (a se vedea mai sus și explicația dată sintagmei „chima răului”). „Cuvintele în câte o frază se pot chiar dispensa de înțelesul știut, fiind toate la un loc simplu prilej de intonație, adevăratul înțeles, cel gândit de povestitor, semnalându-se din modularea vocii”; ele sunt, astfel, „adevărate figuri sonore, cu alt înțeles decât al cuvintelor care le compun”⁵.

Acuitatea auditivă a scriitorului este deosebită. Un „șirag” de verbe auditive vor contura portretul lui Gerilă, pe o evidentă linie ascendentă (*a geme, a se văicări, a țipa, a țiu, a pocni, a plânge, a blestema*):

... toată suflarea și făptura de prinprejur îi ținea hangul: vântul gemea ca un nebun, copacii din pădure se văicăreau, petrele țipau, vreascurile țiuiau și chiar lemnele de pe foc pocneau de ger. Iar vererițele, găvozdite una peste alta în scorburii de copaci, suflau în unghii și plângeau în pumni, blăstemându-și ceasul în care s-au născut. Mă rog, foc de ger era: ce să vă spun mai mult! (Povestea lui Harap-Alb)

Cu aceeași sonoritate este prezentată intrarea dracilor în camera unde doarme Ivan. Muzicalitatea conferită prin semantismul sinonimelor verbale dă fragmentului o expresivitate aparte:

Dar când să ațipească, deodată se aud prin casă o mulțime de glasuri, care de care mai uricioase: unele mirolăiau ca mâța, altele covăiau ca porcul, unele orăcăiau ca broasca, altele mornăiau ca ursul; mă rog, fel de fel de glasuri schimonosite se auzeau, de nu se mai știa ce mama dracului să fie acolo (Ivan Turbincă)

Jocul naratorului cu verbele și substantivele marcând izotopia pe axa semantică [+auditiv] este interesant sub aspectul finalității lui, una mereu comică, specifică artei lui Creangă:

Unii **dondăneau** ca nebunii, până-i apuca amețeala; alții o duceau numai într-un **muget**, cetind până le pierdea vederea; la unii **le umblau buzele** parcă erau cuprinși de pedepsie; cei mai mulți **umblau bezmetici** și stăteau pe gânduri, văzând cum își pierd vremea, și numai **oftau** din greu, știind câte nevoi îi așteaptă acasă. (Amintiri din copilărie)

Jocul lui Nică și a prietenilor săi în *Amintiri* este caracterizat în permanență prin [+sonoritate]. „Coloana sonoră” a jocurilor este, astfel, însoțită de precizarea „de-ți ie auzul”. Având la îndemână diverse instrumente (cleștele, talanga, vătraul etc.), Nică face „o hodorogală și un tărăboiu, de-ți ie auzul”. „Alteori jocul are ca finalitate doar sunetul în sine, ascultat pur și simplu cu bucuria cu care naratorul receptează în general existentul: «are să-mi deie coada porcului s-o frig și beșica s-o umplu cu grăunțe, s-o umflu și s-o zurăiesc după ce s-a usca; ș-apoi vai de urechile mamei, până ce nu mi-o spârgea de cap»⁶”.

⁵ Vl. Streinu, *Ion Creangă*, Editura Albatros, București, 1971, p. 85. Pe acestea le numește criticul „crengisme”, alături de cuvintele care capătă în context sensuri speciale.

⁶ Mircea Moș, *Ion Creangă sau pactul cu cititorul*, Editura Paralela 45, Pitești, 2004, p. 60.

Opera este presărată cu fragmente de cântece populare. Este evocat Mihai Scripcariul, tipul rapsodului popular, care încânta cu vocea lui pe toată lumea (*De piatră de-ai fi fost, și nu se putea să nu-ți salte inima de bucurie când auzeai uneori în puterea nopții, pe Mihai scripcariul din Humulești*). Cu bună știință este introdusă o doină de dor, prin care se sugerează sentimentul nostalgic al despărțirii, dar care ne introduce și în fondul principal al liricii populare.

În *Povestea lui Stan Pășitul*, alăturându-se „urâtului” din sufletul eroului, autorul citează versuri dintr-o doină. Și nora cea isteată din *Soacra cu trei nurori* cântă un cântec în ciuda soacrei, rămas memorabil:

*Soacră, soacră, poamă acră!
De te-ai coace cât te-ai coace
Dulce tot nu te-i mai face ...*⁷

[Muzicalitatea] este o particularitate esențială a izotopiei auditivului. În acest sens, asonanțele, întâlnite des în textul lui Creangă, sunt purtătoare ale acestei muzicalități⁸:

...dar Harap-Alb ca de foc se ferea și urmându-și calea înaintea la stăpânul său le ducea (Povestea lui Harap-Alb);

*Lișițele au zburat, toporul s-a cufundat (Dănilă Prepeleac);
Ori chersinul a crăpat, ori cumătrul a strănutat (Capra cu trei iezi);
Cucos de făcut borș (Punguța cu doi bani) etc.*

În același spirit, verbele construiesc o „fugă muzicală” (Const. Ciopraga), pretându-se la analogii sonore:

Și pe unde trecea, lumea din toate părțile îl înghesuia, pentru că piatra cea mare, din capul cerbului strălucea, de se părea că Harap-Alb soarele cu el îl ducea ... (Povestea lui Harap-Alb)

Sonoritatea implică [participare activă] din partea auditorului⁹, realizată, în special, prin inserarea interjecțiilor, a onomatopeelor, a exclamațiilor. Zgomotul, de pildă, are diverse rezonanțe, în funcție de onomatopeele care îl exprimă: [grav] în *tronc!* (ușa) sau *hodorog! încolo, hodorog! pe dincolo*, [ascuțit] în *hârți! încolo, scârți! încolo*, [rapid] în *țuști!* etc. Ritmurile sunt diverse: pasul lent al lui Dănilă Prepeleac este sugerat în *Apoi o ia la papuc și hai, hai! hai, hai! ajunge în sat la frate-său*; ritmul sincopat în *Povestea porcului*: ciocârlanul și chiop pășește *șovâlc, șovâlc, șovâlc!*; ritm egal și susținut în horă: *tropai, tropai, ropai, ropai*; ritm inegal în mersul lui Harap-Alb și al prietenilor săi: *teleap, teleap, teleap!* etc.

⁷ Toate aceste versuri nu sunt un popas liric al autorului, ci mai degrabă „o verigă de poveste” (Mihai Apostolescu).

⁸ „Nevoia de expresivitate din care izvorăsc (rima, asonanța și aliterarea) pare a fi de natură pur estetică [...] dar nu se poate tăgădui că sensul propriu-zis al formulilor sintactice respective câștigă în vigoare, culoare și prospețime prin faptul că elementele alcătuitoare prezintă potriviri de sunete care ne duc cu mintea la versurile poezilor” (Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, Editura Științifică, București, 1975, p. 98.)

⁹ Acesta este, parcă, impulsivat să rostească împreună cu personajul, diversele exclamații care conțin starea de spirit a momentului.

În *Dănilă Prepeleac*, în locul unui portret al dracului cu care eroul se ia la întrecere „din chiuit”, Creangă face referințe sonore, dar care indică mult mai clar puterile „necuratului”:

Atunci dracul se crăcește c-un picior la asfințit și cu unul la răsărit, s-apucă zdravăn cu mânele de torțile cerului, cască o gură cât o șură, și, când chiuie o dată, se cutremură pământul, văile răsună, mările clocotesc și peștii din ele se sparie; dracii ies afară din iaz câtă frunză și iarbă! Și oleacă de nu s-a răsipit bolta cerului.

Eroii lui Creangă sunt, de altfel, în principal, guralivi¹⁰, amatori de taclale și pilde cu tâlc, dar vorbele lor evidențiază adesea „un joc de-a v-ați ascunselea al inteligenței” (Const. Ciopraga). Toți răsucesc vorba cu dezinvoltură și au o evidentă plăcere de a se auzi sporovăind. Ciorovăiala, dondăneala, bodogăneala sunt prezente mereu, marcând preferința naratorului pentru [auditivul] zgomotos. Probabil cea mai ilustrativă scenă sub acest aspect este cea a dialogului dintre năzdrăvanii închiși în „casa cea de aramă înfocată” (*Povestea lui Harap-Alb*).

O ultimă situație pe care dorim să o discutăm în cadrul izotopiei auditive se referă la una dintre valorile cuvântului la Creangă, nu foarte discutate de către exegeza crengiană¹¹. Este vorba despre relația cuvântului cu sacralul, materializată în limbaj, dar nu în sens pozitiv, ci negativ, cel imprimat de [imprecăție] sau de o [sentință]. Dacă rugăciunea este o invocare a divinului, de implorare a ajutorului acestuia, [blestemul] este tot o invocare, dar a forțelor maleficului, în sensul modificării statutului cuiva sau chiar a realității, în sens negativ.

Atât în *Povești*, cât și în *Amintiri*, izotopia aceasta, vizibilă atât în termenii considerați independent, cât, mai ales, în diverse construcții, marchează, în principal, forța cuvântului la Creangă. Importanța unei asemenea forțe constă, în unele cazuri, în iterarea blestemului, a [imprecăției] în realitate. Așa stau lucrurile cu lupul din *Capra cu trei iezi*, după ce acesta este apostrofat violent, blestemat de către capră prin termenii ticălos și mangosît, mai apoi prin construcții întregi având acest sens:

Ei, taci, cumătre, că te-oi dobzăla¹² eu! Cu mine ți-ai pus boii în jug? Apoi ține minte că ai să-i scoți fără coarne!

Funcția blestemului este aceea de a „des-fința” obiectul (Mircea Moș) și de a-i consuma substanța, dovadă stând în acest sens, construcțiile care trimit la forța mistuitoare a focului¹³, ce distruge materialitatea și consistența creației. Intenția aceasta este chiar voită în *Capra cu trei iezi*:

¹⁰ „Pe cât de taciturni și gravi sunt mulți dintre țăranii lui Sadoveanu, pe atât de guralivi sunt aceia ai lui Creangă” (Const. Ciopraga, op. cit., p. 61.)

¹¹ G. I. Tohăneanu este printre singurii care se apleacă mai mult asupra problemei în cauză, considerând-o o componentă „aproape obligatorie a stilului epic tradițional”; în rest, exegeza îi dedică, de regulă, câteva paragrafe. Nu pretindem a face mai mult în studiul nostru, dar încercăm să sesizăm, totuși, importanța ei și, poate, să o detaliem într-un viitor articol.

¹² Cf. DEX, „a bate foarte tare, a zdrobi în bătaie”.

¹³ Când focul se manifestă în exterioritate, el este adesea „mecanic, corupător și distrugător” (G. Bachelard, Psihanaliza focului, traducere de Lucia Ruxandra Munteanu, Editura Univers, București, s.a., p. 101).

Arzi, cumătre, mori, că nici viu nu ești bun!

Moarte pentru moarte, cumătre, arsură pentru arsură, că bine-o mai plesniși dinioare cu cuvinte din scriptură!

Dănilă Prepeleac conține, probabil, cele mai multe imprecății, având în vedere prezența ca personaj în poveste a însuși deținătorului forțelor malefice, diavolul și a uneia dintre probele întrecerii dintre Dănilă și drac, cea a „blăstămării”. Nimeni, însă, nu poate blestema mai aprig decât dracul, căci acesta este un act de magie inversă prin care actantul intră în conflict direct și ireconciliabil cu Dumnezeu. Replica lui Dănilă este următoarea:

Acuș am să te vâr și eu în toate groșile morții! [...1 demon spurcat ce ești! Am să te fac să-ți muști mâinile și să mă pomenești în toată viața ta!

căci el trebuie să recurgă la o „șmichirie” (și se cunoaște finalul victoriei lui Dănilă)¹⁴.

Blestemul poate îmbrăca diferite forme. Pe una dintre acestea o întâlnim în povestea amintită: „trimiterea” pe tărâmul celălalt, prin invocarea forței iterative a cuvântului:

Haiti! Lipsești dinaintea mea și du-te unde-a dus surdul roata și mutul iapa, ca să nu mai aud de numele tău!

Diversele apelative¹⁵ aduse diavolului (de altfel, nu numai în această poveste) confirmă forța extraordinară a cuvântului: „demon spurcat”, „cornorați”, „spurcați”, „mârșăvia-voastră” etc.¹⁶ În cazul denominalizării diavolului și celor aparținătoare lui, se folosește în mod curent tautologia lingvistică; și la Creangă apare acest procedeu, de pildă în *Povestea lui Stan Pășitul*:

Dar știi că m-ai plesnit în pălărie, măi Chirică? al dracului băiet! Parcă ești Cel-de-pe-comoară, măi, de știi toate cele!

Izotopia în cauză se poate manifesta sub forme mai „aspre” sau mai ușoare, luând în acest caz, mai degrabă, forma unor cuvinte de ocară sau de apostrofare. În prima situație, construcția poate conține termenii *drac* sau *diavol*, subliniindu-i-se, astfel, importanța. Ilustrăm ambele categorii:

Îmi vine să vă rup cu dinții de bunișoare ce sunteți! Am să te țin la pastramă, hăt și bine! De-acum în turbincă au să-ți putrezească ciolanele. Hă, hă! (Ivan Turbincă);

¹⁴ De altfel, „libertatea lui Dănilă față de cuvânt – afirmă Roxana Sorescu – este de a-l interpreta fie ca având o funcție denotativă, fie ca având funcție conotativă și de a o aplica după nevoi pe cea care îi convine” (op. cit., p. 92).

¹⁵ Vezi G. I. Tohăneanu, *Stilul artistic al lui I. Creangă*, Editura Științifică, București, 1969, pp. 150-152. De asemenea un articol interesant și recent, tratând și aspectul acesta al inventarierii forțelor malefice în basmele lui Creangă este cel al Victoriei Jumbei, *Aspecte ale semanticii poetice în textele „Poveștilor” lui Ion Creangă*, din revista Saeculum, nr. 3, 2007, pp. 32-35.

¹⁶ Tohăneanu le numește „crudități de limbaj”.

Las' că v-am găsit eu ac de cojoc! De-acum dormiți, dormire-ați somnul cel de veci, că v-am așternut eu bine! Vă veți face scrum până dimineață! (Povestea lui Harap-Alb);

Dar las' că ș-au găsit ei omul! De nu le-oiu veni eu de hac în astă-noapte, nici mama dracului nu le mai vine! (Povestea lui Harap-Alb);

Călătorie sprâncenată! Zise boierul; de rămâneai, îmi erai ca un frate; iară de nu, îmi ești ca doi. (Ivan Turbincă).

Interesantă apare și o situație în care, chiar intervenția divinului (aparitia purcelului în calitate de băiat al celor doi bătrâni din *Povestea porcului*) nu este percepută ca atare, la adevărata ei valoare, ci este întâmpinată cu ostilitate, chiar cu „blesteme”:

Bine, măi babă. Dar în gândul său: „Da' mânca-l-ar brânca să-l mănânce, surlă, că mult mă mai innăduși cu dânsul. De-am avè pâne și sare pentru noi, da' nu să-l mai îndop și pe dânsul cu bunătăți ... Când m-aș potrivi eu babei la toate cele, apoi aș lua câmpii! (Povestea porcului)

Amintirile din copilărie conțin, la rândul lor, asemenea construcții. Ele sunt rostite chiar și de către copii, dar repetate mai mult într-o intenție ludică:

Și din spaima ceea, am fugit noi mai jumătate de sat înapoi, fără să avem când îi zice popei: „Drele pe podele și bureți pe păreți; câte pene pe cucoși, atâția copii burduboși”, cum obicinuiesc a zice plugarii pe la casele ce nu-i primesc;

Dascăle, Trascăle, be-be-be! Dracul să te iè!

Aceeași intenție exprimată în *Capra cu trei iezi*, vizând puterea focului prin blestem, este prezentă și în *Amintiri*, în episodul în care bădița Vasile este dus la oaste cu arcanul:

Afurisit să fie cânerul de vornic, și cum au ars el inima unei mame, așa să-i ardă inima Sfântul Foca de astăzi, lui și tuturor părtașilor săi!

sau în episodul în care nevasta lui Vasile-Aniței se ia cu cociorva aprinsă după urători:

- Vai, aprinde-v-ar focul, să vă aprindă! Zise ea burzuluiță grozav; dar cum se cheamă asta? În obrazul cui v-a învățat!

Exemplele continuă în toată opera lui Creangă.

Izotopia aceasta, conținută, așa cum s-a văzut, în construcții care de care mai variate, în sintagme (*puhibale spurcate, cânerul de vornic*) sau în termeni singulari (*păcătoșilor!, drace!, ticălosul*) are în sonoritatea ei, în ciuda exprimării „serioase”, sentențioase adesea, și note de umor, caracteristice, de altfel, acestui scriitor. Savoarea acestora este delicioasă:

Duceți-vă pe pustiu, dacă vă place! Duce-v-ați învărtindu-vă ca ciocârlia! (*Amintiri din copilărie*);

Pesemne păcatele mele cele mari și grele m-au aruncat și aici, să învăț niște țopârlani sălbatici! Mai fericit erai de o mie de ori să paști porcii la Cogeasca-

Veche, Isaie, decât să mai fi ajuns și zilele aceste! Iar tu, moglanule de Oșlobene, care te robești pântecelui și nu-ți dai câtuși de puțin osteneală minții, te-i face popă, ca tată-tău, când s-or pustnici toți bivolii din Monastirea Neamțului! (Amintiri din copilărie)

sau în celebra amintire a lui Davidică:

A murit, sărmanul, înainte de vreme, înecat cu pronumele conjunctive, peritu-le-ar fi numele să le peară, că au mâncat juvaier de flăcău! (Amintiri din copilărie)

Receptarea și apoi evocarea atât de concret senzorială a vieții rămâne una din trăsăturile cele mai personale ale artei lui Creangă. Valorile auditive ale stilului său ne vorbesc despre capacitatea de înregistrare a limbii vorbite, care este într-adevăr excepțională, iar geniul său, spunea Const. Ciopraga constă tocmai în unitatea dintre cuvânt și melodie.

Bibliografie (selectivă):

- Ciopraga, Const., *Portrete și reflecții literare*, Editura pentru literatură, București, 1967
Diaconu, Mircea A., *Ion Creangă. Nonconformism și gratuitate*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002
Iordan, Iorgu, *Stilistica limbii române*, Editura Științifică, București, 1975
Moț, Mircea, *Ion Creangă sau pactul cu cititorul*, Editura Paralela 45, Pitești, 2004
Streinu, Vladimir, *Ion Creangă*, Editura Albatros, București, 1971
Tohăneanu, G. I., *Stilul artistic al lui I. Creangă*, Editura Științifică, București, 1969
Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, Editura Minerva, București, 1981

EXERCIȚIUL DISTANȚEI ȘI ELEMENTUL ASCENSIONAL ÎN BASMUL FANTASTIC ROMÂNESC

The Exercise of Distance and the Ascensional Element in the Romanian Fantastic Fairytale

Costel CIOANĂ¹

Abstract

Primordial element, dominated by mythological and mythofolklore connotations, *air* is a kernel by itself of collective imagination, which has generated story (epic as a species). Being in a limited spatio-temporality (given by the inaccessible nature to anyone and/or anyway), this archetypal element is reserved for a spiritual elite (God, Saints, fairies, astral elements), with a cosm(ogon)ic role, and it can be accessed only temporal and in virtue of some initiations done by someone already initiated.

In this study, I tried to capture, from the perspective of hermeneutics, just the need of an upward imaginary of the Romanian traditional community, generating and/or consuming fairy tale, which has tried, through specific imagology means, to access this intangible space otherwise. At the same time, through the examples offered by the collection of fairy tales, I have tried to underline the contributions and the conditionings, which the technical progress has imposed on this field, the mythical (or magic) content of tale, being replaced with technical references (new means of aerial locomotion), which change the symbolic expression of these (imaginary) air travels to concrete, daily, easy.

Keywords: hermeneutics, Romanian fairy tale, archetypal element, air, imaginary

Referirile la *aici* sau *acolo* în basmele românești sunt multiple și diverse. Uneori, în basme se face referire expresă la spațiul *acestei lumi* (geo-fizic vorbind), alteori la *un alt tărâm*, situat **în afara sau în continuarea (juxtapunerea) celui de aici**, adică a spațiului din proximitatea eroului (sau povestitorului). În mod complementar, experiența inițiativ-spirituală pe care o presupune simpla ieșire a eroului din spațiul cunoscut (în sens eliadian – “necentrat”, “neconsacrat”), și care nu este “simplă” în nici un caz ([...] *Fata împăratului, care nu ieșise din casă de când o făcuse mă-sa, se mira și sta în loc uimită, văzând frumusețile câmpului.*: ISPIRESCU 1984, 19), este dublată, cum altfel?!, de *experiența* - la fel de inițiativ-spiritualiza(n)tă – a *ieșirii din timpul nostru comun (profan) și a intrării în Timpul sacru*. Cu desfășurare pe verticală și pe orizontală, **aceste “ieșiri” împing eroul** (implicit și acțiunile sale) **într-un spațiu și timp arhetipal/mitic**: *simpla participare a eroului la o asemenea călătorie implică re-actualizarea duratei și re-integrarea acțiunilor sale în timpul și spațiul de la începuturi* (ELIADE 2000, 17 și urmât., 48 și urmât.), *schimbându-i ireversibil conștiința și conștiința*.

Pentru o mai bună înțelegere a perspectivei sub care acționează eroul de basm și are loc *restaurația timpului și spațiului de la începuturi* (timp și spațiu în care *totul devine posibil*), în rândurile următoare voi încerca o radiografiere a **elementului ascensional** (*aer*), care,

¹ Scientific and cultural coordinator of the Ancient Western Art Museum of the Romanian Academy.

coroborat cu alte elemente de mito-topos (*pădurea, munții, apele tărâmul celălalt, câmp, pustie*), pot oferi o mai concretă și corectă înțelegere a structurilor antropologice care formează imaginarii tradițional al basmului (fantastic) românesc.

În mitologiile consacrate, alături de *pământ, apă și foc*, **aerul**, cu cele trei aspecte esențiale ale sale (**elementul calm**, cum este egipteanul zeu *Sbr*: KERNBACH 1989, 539; **elementul violent** – mayașul *Huracan*, “*Inima Cerurilor*”, polinezianul *Tawhiri* ori zeul hurrit *Teshub*: KERNBACH 1989, 234, 573, 583; **elementul vital** – vedicul *Prāna*, “**principiul însuflețitor inițial**”: KERNBACH 1989, 483), este, conform cosmogoniilor tradiționale, unul din cele 4 elemente primordiale, uneori acestora adăugându-li-se un supraelement, *eterul* (vedicul *ākāśā*, *aither*-ul grecesc sau *aether*-ul romanilor), noțiune **mitofolclorică** ([...] *Văzdubul, după închipuirea poporului român, este golul dintre cer și pământ unde umblă și bat vânturile, unde plutesc norii cei care aduc ploaia sau ninsoarea după vrerea lui Dumnezeu, iar câteodată cu amestecul duhurilor necurate*: PAMFILE 2001, I, 27), **mitologică și filosofică** deopotrivă ([...] *De aceea, întregul univers s-a ivit din soare și din lună, iar cele cinci elemente pomenite de noi – spiritul, focul, elementul solid și cel apos, ca și, în fine, tot ce ține de firea văzdubului – alcătuiesc lumea, așa cum capul, mâinile, picioarele și celelalte părți formează un trup omenesc*: DIODOR 1981, I, XI, 6), desemnând fie “*ultimul strat aerian, cel mai subtil, în care locuiesc zeii*” (KERNBACH 1989, 176) fie, pentru alții, *un principiu, un primum movens* al corpurilor cerești, compus din cei mai ușori și mai mobili atomi (LUCRETIUS 1981, I, 329 și următ., 746-753, 956-964). Ca și focul, **aerul**, pornind de la *situarea* lui (= *inaccesibilitate non-magică, neinițiată*), este considerat un element “*activ și masculin*” (CHEVALIER, GHEERBRANT 1994, I, 72), *nematerializant*, deci simbol al *spiritualizării* ([...] *Într-adevăr, aerul prin firea lui rămâne nesupus stricăciunii, neîntinat, și se întinde până în partea cea mai de sus a întregului univers*: DIODOR 1981, I, XII, 7).

În mentalitarul tradițional al basmul românesc, **aerul** este asociat în mod simbolic cu *Vântul* (uneori bolnav de deochil: FURTUNĂ 1973,13), cu *răsuflarea* (OLTEANU 2009, 230-234), reprezentând, în speță, *lumea subtilă, cea așezată între cer și pământ, nevăzută* (sau, în orice caz, *greu sesizabilă* prin mijloace cotidian-ordinare), o *lume a libertății, a expansiunii*. Tot pentru basmul românesc, **aerul** este, alături de **munte**, *cale de comunicare între cer și pământ, evident tot pe cale fantastică, magică*, amestecând spațiul fantast cu cel fizic tocmai întru justificarea demersului/dezideratului inițiat și urmărit de erou ([...] *Se sui omul nostru în spatele babei, strânse bine bunda pe lângă el și se ținea de gâtul babei cu toate puterile lui. În câtă vreme ai bate o coasă, se opri baba pe un munte așa de înalt, că dacă ar fi avut omul nostru la îndemână o scară de vreo doi-trei stânjeni, s-ar fi putut sui în cer ca-n podul casei sale*.; [...] *Era odată un împărat, și-mpăratu acela avea-naintea palatului său un măr foarte înalt, atâta era de înalt încât nu i se vedea vârful. [...] -Om bun, om bun ! Sfântă Duminecă! răspunse Todoraș, bucuros că vedea vârful mărului, care era încărcat de mere, roșii și galbene, de gândea că sunt făcute din aur. Todoraș se scoborî și puse picioru pe noru alb și merse la casa Sfintei Dumineci, care era așezată între crengile mărului și abia se vedea printre frunze și printre mere*: UGLIȘ-DELAPECICA 1968, 156, 197, 199-200).

Pornind de la referințele oferite de antologiile de basme citate, explicitarea travaliului hermeneutic care vizează acest element arhetipal, se structurează, în mod

necesar (sau inevitabil?), în jurul a trei întrebări (condiționante): *Ce se află aici, în aer? Cine poate accede în acest spațiu-limită și în condiții? Cum se face această "accesare" a unui spațiu altfel intangibil?*

1. Alegoric, tropologic sau anagogic, aici, în aer/văzduh își are sălașul

□ **aleasa eroului, descoperită sau câștigată jos, pe pământ, în urma unor prescripții magice** ([...]Când o aușit Alexandru vorba asta, de bucurie, nu mai știa că mai trăiește, ori îi dus pe ceea lume. Apoi s-o făcut pace între dânșii. O dat ea mâna cu lupul și cu Alexandru. Apoi o zis Ileana: -Vreți să mergeți la lăcașurile mele să trăiți, ori să merg, voinice, la saraiurile tătâni-tu? -Ba să mergem la saraiurile tătâni-su - zice lupul. -Apoi dacă vi-i vorba de-așa, **baidați la mine-n văzduh la palatele mele**[...];[...]Cum o ucis frații pe Alexandru, **calul și cu Ileana Cosânzeana au zburat în văzduh, aproape de palaturile împăratului celui bătrân; da` era așa de sus, că nimenea nu-i vedea.**: VASILIU 1958, 217, 224-225),

• **un donator care-l ajută pe erou cu sfaturi și/sau obiecte magice** ([...]Cum ieșiră din poartă calul îi zise: -Stăpâne, ia te mai înțepeneste și-n coamă să nu cazi jos, c-avem să umblăm ca vântul. Și se repezi în slava cerului. Umblară ce umblară p-acolo și dădură de casele sfintei Luni.: STĂNCESCU 1980, 53),

• după cum tot **în văzduh eroul își poate afla ursita** ([...]Într-o zi, Manea Câmpului încălecă pe bivoli, iară bivoli o zburat cu el tocmai în naltulu ceriului, cine știe pe unde, și pe urmă s-o-nturnat acasă. După ce-o ajuns acasă, o-nșiptat palușul în stâlpul porții și-apoi o zis cătră tată-su: -Tată, eu de-amu mă duc tocmai în naltul ceriului în văzduh.Mneta să-ngrijești de bivoli, că a mnitale rămân.: VASILIU 1958, 354) sau **norocul** ([...]Cum a văzut Sur-Vultur nuca, îndată i-a zis rumânului să se urce iar pe spinarea lui că-l duce acasă îndărăt. După ce umblară ei până sfârșiră calea toată, câtă era, au ajuns cu bine în părțile unde sta rumânu. Acolo dacă au ajuns, s-a coborât din spinarea lui Sur-Vultur, și, după ce s-a coborât, dânsul i-a zis: -Ei, acu` n-a ție nuca seacă dintre căpătaie; când ai avea trebuință, despice-o frumos cu vârful custurii, că are să iasă din ea vite multe; vinde din ele, taie, fă ce știi; iar ce rămâne, bagă-le la loc înapoi plesnind din ăst bici. Și, după ce-i dădu Sur-Vultur și biciul, își luă ziua bună de la el, și se ridică, încet-încet rostogolindu-se în slava ceriului, făcându-se mai mic, mai mic, pân nu se mai văzu.: STĂNCESCU 1980, 14).

2. **Accesul** într-un spațiu-limită cum este *aerul/văzduhul*, este permis (uneori după fie și o succintă inițiere de magie neagră: [...])Da` când îi vide colo unde-o fost înșiptat palușul, că curge sânge, să te-apuci să faci două cuptioare de pâne și să le pui pe-un bivol; iară dumneata să-ncaleci pe celalt bivol, să vii la mine acolo-oi fi eu. Și dacă-i ajunge acolo, eu de bună samă c-am să fiu mort. Cum îi ajunge, să zici cătră gazda ceea a mea să prindă o țarcă vie, și după ce-a prinde-o, să-i taie gâtul și să lese să curgă sângele în gura mea, că atunci eu oi învia.: VASILIU 1958, 354), aproape oricui, condiția *sine qua non* fiind respectarea prescripțiilor/indicațiilor ([...]Moșneagul, dac-o văzut curgând sânge, s-o apucat degrabă să facă pâne; da` n-o apucat să facă două cuptioare cum o fost

vorba. Şi-apoi o pus pânea pe-un bivoli şi s-o suit în văzduh, acolo unde era fecioru-su mort.: VASILIU 1958, 364).

Din perspectivă hermeneutică, este important de relevat că acest aspect (al *accesibilităţii* aproape oricui în spaţii altfel intangibile/inaccesibile precum *aerul*), nu ţine câtuşi de puţin de (in)coerenţa logic-epică a basmului românesc, ci face trimitere la ceea ce M. Eliade numea “*experienţa religioasă a Vieţii*” (ELIADE 2000, 84 şi următ.), în care “*riturile de înălţare păstrează un rol preponderent în economia sacrului*”, astfel oamenii (*profanul*) reuşind să păstreze legătura cu divinitatea/*sacrul* (vezi, în acest sens, subcapitolul dedicat *Perenităţii simbolurilor cereşti* din sus-amintita lucrare).

3. Dacă în basmele citate supra, accesarea în acest spaţiu mult timp interzis umanului/profanului se face **cu ajutorul unor bivoli şi a unui vultur** (cu fundament mitologic clasic – *Etana*, regele cetăţii Kiş, după potop, a urcat la ceruri pentru a aduce pe pământ *iarba naşterii*, tot pe un vultur: CULIANU 1994, 84-85; KERNBACH 1989, 176), acesta avându-şi palatele acolo, în majoritatea basmelor româneşti eroul urcă la cer sau în cer

• **cu ajutorul unui cal năzdrăvan, cu un număr anume de inimi (3: SBIEREA 1971, 82; VASILIU 1958, 176; 12: FURTUNĂ 1973, 60; 18: VASILIU 1958, 190) şi aripi (12: STĂNCESCU 1980, 53, existând şi mânji cu 3, 6, 12 aripi: STĂNCESCU 1980, 128), inimi şi/sau aripi crescute mai ales în urma unui tratament şi a unui regim culinar specific (ovăz muiat în lapte, jăratec: [...]*Când auzi el pe cal vorbind în âst chip, îi păru rău de ce făcuse şi se duse la el, îl mângâie şi porunci să i se dea ce a cerut. A treia zi, când se duse în grajd, rămase pironit locului: calu se îngrăşase, ochii îi erau ageri ca la un cârlan, iar din pânţecă îi crescuseră 12 aripi.*: STĂNCESCU 1980, 53).**

În mod tradiţional, **zmeii stăpânesc ab initio asemenea cai zburători** ([...]o dată se pomeniră fetele că se umple cerul cu nişte nori groşi şi negri, de se întunecă taman ca noaptea, şi apoi numai iacă zmeii călări pe cai cu aripi, pun mâna, care pe care-i plăcea şi pornesc cu ele, neluând în seamă la ţipetele şi la vaietele lor.: STĂNCESCU 1980, 34), în timp ce **eroul trebuie să-şi câştige** (prin *viclenie* sau *vitejie*), **un astfel de cal înzestrat cu aripi pentru a putea învinge zmeul** ([...]Să te duci, i-a fost zis mătuşa, la marginea pământului, că nu e departe de aici, şi ai să dai de o babă bătrână care are o iapă cu mânji, cu trei, cu şase şi cu douăsprezece aripi, şi să cerci a lua un mânz dintre ei, **că numai cu el ai putea da zmeului de cap.**: STĂNCESCU 1980, 128).

Aici trebuie menţionată o situaţie specială: probabil ecou cărturăresc al unor inovaţii în domeniul aviatic, aflat încă în stadiul de pionerat, avem într-un basm (din colecţia lui P. Ispirescu), o extrem de interesantă **mărturie a renunţării la mijloacele tradiţionale de deplasare prin acest element cosmogonic (cal năzdrăvan, iniţiat/vizionar/înţelept), în favoarea “tehnicii”,** autorul surprinzând, plastic, şi reacţiile sociale ale apariţiei acestui nou mijloc de locomoţie, atât de râvnit, dar interzis, tehnic vorbind, omului mii de ani ([...]Şi sculându-se de la masă, se duse unde se duse el, şi

se întoarce numai decît, peste așteptarea tuturor, cu o slugă a lui credincioasă, aducând niște scânduri, stinghii, drugi, odgoane și pânze. Cu aceste se apucă, ajutat de sluga lui, de clădi un fel de foișor. Gătindu-se foișorul, se urcă într-însul și, învârtind niște șuruburi și niște vâртеjuri la niște meșteșuguri ce avea acest foișor, începu a pluti în vânt și, pe când se tot urca, el își luă ziua bună de la toți cei de față, cari rămăseseră cu gurile căscate și cu ochii bleođiți la dânsul.; [...] Fiul împăratului, după ce călători cîtva timp prin văzduh, prinse a se coborî.: ISPIRESCU 1984, 282).

Dacă în acest caz (rar) avem de-a face cu o inovație la nivelul epicului (prin introducerea unor date eminamente “tehnice” privind modalitatea de deplasare prin aer, dincolo de relieful, în background, a unui nou domeniu de activitate/interes al omului modern), la nivelul tradițional al basmului (și mai ales după schimbarea statutului civil – prin răpire sau pețire), “relocarea” se face adesea pe calea aerului și cu un mijloc tradițional de locomoție, respectiv **calul cu aptitudini de zbor** ([...] *Vietuind bieții nimernici mult timp în cea mai mare iubire frățească, iată că vine într-o noapte nu știu cine și strigă la fereastră: -Dorm oamenii în casă? – Am cam fost dormit, - răspunse ficiorul, - da ce este? -Ia, am venit să-mi dai pe sorăta cea mai mare! – ū zise străinul. Aducându-și aminte ficiorul de cuvintele tătâni-său, i-au fost scos străinului pe soră-sa fără și i-au dat-o fără ca să-l mai întrebe, cine este, sau alta ceva. Pețitorul au luat fata pe cal și au zburat cu dânsa prin aer și s-au cam dus.; [...] Lacrămi fierbinți și sărutări duioase li-au fost lor vorba cea dintâi care o schimbară unul cu altul. După ce s-au mai deșteptat ei din această norocire, au aruncat bărbatul pe soția sa pe căluț și strângând-o în brațe, au zburat prin nouri către țara sa.; [...] După acest sfat au încălcat boierul pe căluțul cel cu trei inimi și au zburat la mândra sa. Cât bați din palmi au și fost la curțile zmaului și au intrat în casă.; [...] Băiatul și-au luat ziua bună de la toți și au zburat spre casă. Cât clipești au și ajuns la curtea împăratului, și trecând pe lângă foișor, îl văzu fata împăratului și au cerut coroana de la dânsul.: SBIEREA 1971, 66, 74, 84, 101).*

• Mult mai rar, accesarea în ceruri se face și cu ajutorul unor personaje fabuloase → care, drept răsplată pentru un bine făcut de erou și printr-o metamorfoză magică, capătă deprinderile unei păsări ([...] *Cum numai au cugetat la dânsa, iată și Voinicul Florilor lângă el, și-l întreabă: -Da de ce plângi, dragu meu? –Da cum n-oi plânge, - îi răspunse el cu jale, - că iată ce-am pățit eu și la ce vremi grele am ajuns! Și-apoi ia și-i spune toate câte s-au întâmplat cu dânsul de la început până acuma. Voinicul Florilor i-au zis: -Nu te teme, făt-meu, că eu-s lângă tine! Prinde-te numai de grumazii mei și te ține bine! Atuncia s-au dat Voinicul Florilor peste cap și s-au făcut pasere. Băiatul s-au prins de grumazii ei, și ea au zburat cu dânsul până la fetele Soarelui și l-au lăsat la dânsle zicându-i să-l aștepte aice până ce s-a întoarce îndărăpt! – SBIEREA 1971, 99), uneori chiar eroul stăpînind tehnica metamorfozării și a zborului ([...] *Împăratul îl și chemă pe bietul Stavarache iar la treabă. El se gîndește: “Măi! Mă dușmănesc ei, frații aceștia ai mei, dar la urma urmei, tot ei au să închilească de rușine, cogemite dărjel;e!”. Și zicând acestea, se face o vrabie și pornind din pragul curții, se izbește-n nori, lăsându-se pe hogeac drept în grajdul zmeului.: FURTUNĂ 1973, 60), → ori prin **constrîngerea unui****

personaj fantastic al mitofolclorului ([...]E, hei! Din partea asta grijă să n-ai, vântule! Du-mă pe unde știi și cum știi, pe ceea lume, că eu te-oi descânta, săracu, de ți-a trece cum ți-ar lua cu amândouă mâinile! –Bine, măi Hărălu. Eu pe toți v-oi duce, da numai până la Sfântul Soare; mai departe nu-mi este dat mie a răzbate. Haidem! Și i-a luat vântul pe toți în praviță și, de-a tavalu, de-a tavalu, au ajuns degrabă până la Sfântul Soare, că zăbârnâiau pe aripa vântului, nu alta.: FURTUNĂ 1973, 13),

• ori, pur și simplu **prin cățărarea eroului - pe crengile unui copac înalt sau pe un lanț aruncat de erou de jos, de pe pământ** ([...]Văzând Sucnă-Murgă că au căzut toți în scârbi și supărări, cât nime nu mai avea voie bună, și-au propus vârtos ca să facă jălii și plânsurilor un capăt, și au prins un purice. Dintr-însul și-au lucrat un lanț de doauăsprezece mii de oacă de greu, și așa de lung, că ajungea până la ceri! [...]Acuma au luat Sucnă-Murgă lanțul de un capăt, și când l-au aruncat în sus, s-au și prins îndată de crângul ceriului. [...]Cuvântând aceasta s-au acățat de lanț și s-au suit până în ceri! Încotro s-apuce el aice? S-au uitat în toate părțile și au zărit un drum mare. Acesta era drumul carele ducea la curțile zmeilor cari răpiseră ursătele lor.: SBIEREA 1971, 121-122).

Articulația internă a miturilor și basmelor luate în discuție supra, permite, din perspectivă hermeneutică și cu raportare strictă la acest element arhetipal întâlnit în basmul fantastic românesc, reiterarea a două mari direcții de mitanaliză.

În primul rând, **realitatea invizibilă** (și, aș spune, *suprasensibilă* din perspectiva *fimțelor superioare* care îl sălășluiesc) a acestui element primordial ne-a oferit, la nivelul basmului fantastic românesc, ample și spectaculare situații prin care imaginarul a făcut posibil accesul într-o *altă lume/dimensiune*, organizată și desfășurându-se după alte principii și norme decât cele imediat-materiale, lumești. Ținând de deziderate eterne, cu substrat și substanță prin excelență mitice (vezi urcarea *la ceruri* a înțeleptului *Adapa*, “*prima fimță umană fără de prihană și preot din Eridu*” cum îl numește I.P. CULIANU 1994, 84, ori a lui *Etana*, regele din Kiș, după potopul universal, pentru spațiul mesopotamian; a preoților/călugărilor taoiști, “*maestri ai călătoriilor pe cocori*”: CULIANU 1994, 104-108; *Icarus* și *Dedal* pentru spațiul grecesc; *Ilie – 2 Regi*, 2, 1-15, pentru zona mitologiei veterotestamentare), culminând cu rațiunea intuitiv-inventivă (recte: *aparatele de zbor ca nou mijloc de locomoție*), aceste (nevoi de) ascensiuni în spații intangibile în mod cotidian (precum *aerul*), nu încearcă, la nivelul basmului românesc, decât să anuleze distanța dintre lumi/dimensiuni diferite. Este evident că, mult timp condiționați de nivelul tehnologic, oamenii au recurs la o modalitate simbolică de reprezentare a acestei realități percepute și gândite ca atare, dar constrânsă de dezvoltarea tehnică (ascensiuni sau zboruri executate cu ajutorul unor divinități de rang inferior, unor cai înaripați sau al unor personaje fantastice care se puteau metamorfoza în orice): mă refer la *imageria*² care a încercat (iar la

² Potrivit lui J.-J. Wunenburger, aceasta desemnează “*un ansamblu de imagini ilustrative despre o realitate, conținutul imaginii fiind în întregime preinformată de către realitatea concretă sau de către idei*”, ceea ce o depărtează de *imaginar*, care “*implică o oarecare independență în raport cu o determinare anume, presupunând inventarea unui conținut nou, decalat, care introduce dimensiunea simbolică*”. Vezi J.-J. Wunenburger, *Imaginarul* (Trad. de D. Ciontescu-Samfireag, ediție îngrijită și prefată de I. Bușe), Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2009, p.12.

nivelul mentalitarului tradițional de basm românesc, a și reușit!) să anuleze acest status tehnologic. Iar atunci când dezvoltarea tehnică a permis-o, imaginarul tradițional nu a ezitat să inoveze și să adere la o dialectică nouă, de tip tehnicist (vezi ISPIRESCU 1984, 282), chiar dacă făcea notă discordantă cu restul corpusului de texte, revelând, o dată în plus, dominanta acestei producții epic-tradiționale (*dinamica creatoare, de tip oral, în perpetuă re-modelare a fondului și conținutului epic*).

În al doilea rând, depășind conținutul literar specific basmului, acest element arhetipal luat în discuție în prezentul studiu, se constituie într-un bun prilej pentru reinterpretarea *aerului/văzduhului* din basmul fantastic românesc ca *loc (ne)comun al peisajului*, readucând în discuție și, totodată, reconstruind, o utopie: *accesarea spațiului de sus*, rezervat eminentamente ființelor superioare, de către ființe inferioare (ca substanță spirituală), dar *inițiate* (vezi OLTEANU 2009, 215 și următ., cu bibliografia aferentă). În acest sens, relevant este basmul *Trei copii săraci* din colecția C. Sandu-Timoc, basm în care eroul călătorește mii de ani prin Univers, asigurând pregnanță *mitului* și dând valoare *basmului* ([...] *Colindând în lung și-n lat pământul, văzu multe lucruri vrute și nevrute. Ba se sui și în cer, că doar nu-i era greu, dacă avea fesul cel roșu la îndemână. N-avu de lucru și astupă toate găurelele de pe bolta cerului, pe unde curgea apa când ploua. Odată, când zbură spre zările albastre, ridică nuiana și apa se prefăcu în pietricele de gheață, că fu gata-gata să omoare multe vietăți de pe pământ. Se plimbă el prin lună și prin stele, se luptă acolo cu oameni care aveau picioarele cât prăjinile, capul cât banița și mâinile cât rășchitoarele. Trecuseră mii de ani de când el zbură ca gândul din stea în stea și, când simți că-i vine dor de frați și de pământ, se lăsă ca gândul în adâncurile văzduhurilor și porni în zdrențele lui vechi spre palatul frățiorilor. Mergând puțin cam îngândurat, că i-a venit vremea de-nsurat și n-are nici un rost pe lume, băgă de seamă că pământul era copt și pârjolit de arșița soarelui, că nu mai are pe el nici iarbă și nici viață. Toate pieriseră! Nu mai erau nici oameni, nici ierburi. Numai palatele de marmură ale fraților săi străluceau în bătaia fierbinte a soarelui. Nu-și putea da seama nici când au murit, nici unde sunt îngropați.*: ȘERB 1967, I, 48-49).

Pluralitatea de semnificații pe care o conține un astfel de element arhetipal la nivelul basmului fantastic românesc (*suprarealitatea invizibilă și intangibilă devine vizibilă și palpabilă* prin intermediul unor *inițiați*, care inițiază la rândul-le; *conștiința simbolică* pe care eroul de basm românesc pare că o are/o trăiește când accesează, fie și temporar!, acest spațiu refuzat în alte circumstanțe; *re-actualizarea miturilor* prin această creație ficțională etc.), vădește o oarecare “nostalgie” a imaginarului mitic, nu-pe-deplin-uitat, și care, iată, poate fi re-actualizat, re-construit - aproape la fiecare re-povestire/re-citare a unui basm! - de astfel de produse ale imaginarului tradițional românesc (cazul basmului din care am citat, *in extenso*, supra, tocmai pentru a releva latura modernă, de SF-apocaliptic, a unei producții literare vechi), care “împing” basmul înspre viitor...

Referințe bibliografice

- CHEVALIER, GHEERBRANT 1994 = Chevalier, J., Gheerbrant, A, *Dicționar de simboluri: mituri, vise, obiceiuri, forme, gesturi, figuri, culori, numere* (Trad. de Micaela Slăvescu, L. Zoicaș – coord.), vol. I-III, Ed. Artemis, București, 1994;
- CULIANU 1994 = Culianu, I.P., *Călătorii în lumea de dincolo* (Trad. de Gabriela și A. Oișteanu, Prefață și note – A. Oișteanu, Cuvânt înainte de L.E.Sullivan), Ed. Nemira, București, 1994;
- DIODOR 1981 = Diodor din Sicilia, *Biblioteca istorică* (Trad. R. Hâncu, Vl. Iliescu, studiu introductiv și note istorice de Vl. Iliescu), Ed. Sport-Turism, București, 1981;
- ELIADE 2000 = Eliade, M., *Sacral și profanul* (Trad. Brândușa Prelipceanu), Ed. Humanitas, București, 2000;
- FURTUNĂ 1973 = Furtună, D. *Izvodiri din bătrâni. Basmе, legend, snoave, cântice bătrânești și plugușoare din Moldova*, Ed. Minerva, București, 1973;
- ISPIRESCU 1984 = Ispirescu, P., *Legende sau Basmele românilor*, Ed. Facla, Timișoara, 1984; KERNBACH 1989 = Kernbach, V., *Dicționar de mitologie generală*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1989;
- LUCRETIIUS 1981 = T.L. Carus, *Poemul Naturii* (Trad., Prefață și Note de D. Murărașu), Ed. Minerva, București, 1981;
- OLTEANU 2009 = Olteanu, Antoaneta, *Reprezentări ale spațiului în credințele populare românești*, Ed. Paideia, București, 2009;
- PAMFILE 2001 = Pamfile, T., *Cerul și podoabele lui, după credințele poporului român*, Ed. Paideia, București, 2001;
- SBIEREA 1971 = Sbierea, I.G., *Povești și poezii populare românești*, Ed. Minerva, București, 1971;
- STĂNCESCU 1980 = Stăncescu, D., *Basmе culese din popor*, Ed. Ion Creangă, București, 1980; ȘERB 1967 = Șerb, I., *Făt-Frumos cu părul de aur. Basmе populare românești*, vol. I-II (Ediție îngrijită de I. Șerb), Ed. pentru Literatură, București, 1967;
- UGLIȘ-DELAPECICA 1968 = Ugliș-Delapecica, P., *Poezii și basme populare din Crișana și Banat*, Ed. Pentru Literatură, București, 1968;
- VASILIU 1958 = Vasiliu, Al., *Povești*, Ed. Tineretului, București, 1958.

JAMIE'S PSYCHOLOGICAL JOURNEY IN HURSTON'S *THEIR EYES WERE WATCHING GOD*

Smaranda ȘTEFANOVICI¹

Abstract

The paper will analyze the evolving image of Jamie Crawford, a young Afro-American woman in Zora Neale Hurston's *Their Eyes were Watching God*. The analysis will show how she is mainly defined in terms of her relation to men who fail to recognize her right to individuality and identity as a black woman. The feminist approach will also highlight Hurston's dissociation from Afro-American literary tradition which is abounding in stereotyped images of black female characters who suffer from white oppression by presenting Jamie who is a victim of black community.

Keywords: Harlem Renaissance, black woman, psychological journey, quest for wholeness

MOTTO: "Ships at a distance have every man's wish on board. For some they come in with the tide. For others they sail forever on the horizon, never out of sight, never landing until the Watcher turns his eyes away in resignation, his dreams mocked to death by Time. That is the life of men. Now, women forget all those things they don't want to remember, and remember everything they don't want to forget. The dream is the truth. Then they act and do things accordingly." (Hurston 1)

Introduction

Zora Neale Hurston (1891-1960) was born in Eatonville, Florida, an exclusively black town where her father was a mayor. As a child in an all-black community, she could not experience racism or relate to white society. After moving to Jacksonville where she started school she was first exposed to white people and racism. All through her life she dedicated to fostering self-reliance as well as academic development. She studied anthropology and became the first African-American graduate of Barnard College in 1928. She dreamed of a higher racial cooperation through a powerful transcending race. However, she was disappointed by both the white and the black race. That is why she was against exploring in fiction "America's historical mistreatment of blacks, boosting black self-esteem and changing racist white attitudes about Afro-Americans in the process" (Awkward 3).

Jamie Crawford, the Afro-American heroine from Hurston's *Their Eyes were Watching God* is an increasingly more complex character the way Hurston was as a black woman and writer. Hurston explores through a feminist approach Jamie's desire to find a meaningful relationship with a man. She passes through three marriages until she comes to know and understand herself. Self-knowledge is a prerequisite for Jamie to achieve self-fulfillment. Self-fulfillment for Jamie means freedom from oppression of sex, race, or class. In a similar way, self-fulfillment for Hurston means gaining a literary voice.

¹ Assoc. Professor, PhD., "Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Afro-American literary history is replete with idealized and stereotyped images of black female characters. The image of the mulatto, such as Jamie is, has been present ever since the beginning of the American novel. Cora from *The Last of the Mobicans* is a 'freak of nature' because she is a mulatto. The interrelation between race and sex in 19th c American literature indicates the character's quest for personal freedom from any kind of oppression or for the abolition of slavery. The tragic mulatto is presented as a lone character, unaccepted and isolated by both white and black communities. The moral lesson of the 19th c American literature is mainly connected to the theme of miscegenation. Characters are not allowed to cross racial boundaries through mixed intermarriages. Mulattoes are the result of illicit unions usually between white slave owners and black slave women. These characters are usually punished (through misfortune or death) because they are the offspring of crossing blood lines.

Jamie's fate is different. The novel highlights "Jamie's psychological journey from a male-identified female to assertive womanhood and her exploration of self-acceptance and black identity" (McKay 55).

Jamie's Psychological Journey

Jamie's psychological journey of self-knowledge and self-fulfillment starts in Eatonville, as a girl, experiences three marriages and ends in her return to Eatonville after twenty years.

As a girl, she is raised by Nanny, her black grandmother. She was a slave who witnessed the rape of her only child, Jamie's mother, by a white man. Jamie's mother runs away after being raped. Jamie does not realize she is black until she sees a picture of herself: "*Aw, aw! Ah'm colored!*" (12). She is surprised but not disappointed. At sixteen, Nanny arranges Jamie's first marriage to Logan Killicks. She wants Jamie to be a legitimate wife. Unlike Nanny for whom the economic factor is most important in a marriage, Jamie dreams of true love: "*Ships at a distance have every man's wish on board. For some they come in with the tide. For others they sail forever on the horizon, never out of sight, never landing until the Watcher turns his eyes away in resignation, his dreams mocked to death by Time. That is the life of men.*"

Now, women forget all those things they don't want to remember and remember everything they don't want to forget. The dream is the truth. Then they act and do things accordingly." (Hurston 1).

She does not love Logan. She is not impressed by his wealth. Still, she is forced to marry him. It is the first step towards growing up into womanhood: "*By the time she reaches the first blush of womanhood she discovers the restrictive bonds of woman's place in man's world, qualitatively as soul-destroying as the experiences of racism*" (McKay 59).

Nanny could not dream anymore; she did not succeed, and neither did her daughter: "*Ah was born back due in slavery, so it wasn't for me to fulfill my dreams of what a woman oughta be and to do... Ah didn't want to be used for a work- ox and a brood-sow and Ah didn't want mah daughter used that way neither. It sho wasn't mah will for things to happen lak they did.*" (Hurston 21) "*Ah wanted to preach a great sermon about colored women sittin' on high, but they wasn't no pulpit for me*" (Hurston 22). But Jamie had the right to choose. Her aesthetics of

choice shows her struggles against racial, sexual, economic and political constraints. The dream motif is highly important to differentiate men from women. In Awkward's opinion, while men use dreams to resign to reality, women use dreams to transcend reality: "*It is a male characteristic to accept the thwarting of dreams with resignation*" (16) and "*what Hurston clearly regards as a peculiarly female transcendentalism[...], [there are] striking similarities between Hurston's representation of the nature of female perception and Simone de Beauvoir's assertion that it "is a female trait ... to use dreams as a means of transcending rather than resigning to reality: dreams are the woman's means of compensating for a sense of subordination (immanence) through the 'realm of imagination'" (17).*

Logan, her first black husband treats her as an object, a machine. There is no love, no sex, no romantic scenes. While in the beginning he was wondering at her beautiful black hair, now he does not allow her to show in the public. She has to plow the land and plant potatoes. Haddox associates Logan to *bourgeoisie*, for he is hostile to expenditure and brutally oppressive to his "worker" (23).

Jamie escapes her grandmother's influence when she runs away with Joe Starks. She knows he is not the man of her dreams, still she becomes his wife in the hope of a better life: "*He spoke for change and chance*" (Hurston 39). She is attracted by his sense of humor: "*A pretty doll-baby lak you is made to sit on de front porch and rock and fan yo'self and eat p'taters dat other folks plant just special for you.*" (Hurston 39). She is better off economically speaking; she is not forced to work the land anymore. She is the wife of a mayor and of the owner of a store. The situation starts to change gradually. The bigger voice he has the more silenced she was. When the townspeople wish to hear a speech from Mrs. Mayor Starks, he refuses by explaining the domestic role of a wife and her restriction to the private sphere: "*Thank yuh fuh yo' compliments, but mah wife don't know nothin' 'bout no speech-makin'. Ah never married her for nothin' lak dat. She's uh woman and her place is in de home.*" (Hurston 57). A similar symbol, that of the hair, reinforces her submissive role. She has to hide her hair: "*Her hair was NOT going to show in the store*" (Hurston 73). He uses all chances to show her inferior role, not only economically but intellectually as well: "*When Ah see one thing Ah understands ten. You see ten things and don't understand one.*" (Hurston 95).

Jamie withdraws in her inner world and pretends to have a happy marriage. But when the moment comes she hits in "*irresistible maleness that all men cherish ...*" (Hurston 107). She reveals in public a huge secret: her husband is impotent. That is the end of her second marriage. It was a marriage marked by love but with no sex. After her husband dies, she feels free and as a token of her liberty she reveals her "*plentiful hair*" (Hurston 117). She is also free financially as she inherited Joe's estate.

For a time she is woman hunted by men for her money. She keeps strong, not allowing men to get farther than the store. When Tea Cake enters the store he conquers her through the different way he treats her. He considers her his equal. He encourages her to learn checkers, builds up confidence in her, allows her to speak and express: "*He looked like the love thoughts of women. He could be a bee to a blossom – a pear tree blossom in the spring*" (Hurston 142). He makes her feel beautiful and loves her for what she is, not for the money.

Her third marriage has love and sex as well although she is older than Tea Cake. People judge her and as McKnight asserts “she must leave Eatonville to find some measure of independence” (Hurston 97). They move to Everglades to work on the muck where beans and sugar cane thrive. On the muck, clothed in “*denim overalls and heavy shoes*” (Hurston 179) she achieves union with her community for the first time in her life: “*Only here, she could listen and laugh and even talk some herself if she wanted to*” (Hurston 180). Although the Indians warn them against a hurricane, they do not leave the place: “*you couldn’t have a hurricane when you’re making seven and eight dollars a day picking beans. Indians are dumb anyhow, always were*” (Hurston 206). While trying to save their lives, Tea Cake is bitten by a rabid dog; in his delirium he tries to kill Janie. But he gets killed by her. After committing the crime she looks at the sky waiting for “*a star in the daytime, maybe, or the sun to shout, or even a mutter of thunder*” (Hurston 238). She tells her friend that God knows the reason. The title of the novel refers to the myth of African origin according to which human beings cannot have absolute control in life; everything is controlled by God. People pretend to be all-knowing but they are not. Jody Starks needs a wife to control. He forces her to hide her hair, a symbol of identity and independence. The community tries to create the illusion of control by not breaking away from tradition, for instance the emphasis on morality. The hurricane proves that humans cannot control even nature. The people are watching God helplessly – how HE destroys nature and kills people: “*They seemed to be staring at the dark, but their eyes were watching God*” (Hurston 212).

She returns to Eatonville alone, but strong and with self-knowledge: “*The relationship with Tea Cake helped to shape her self-knowledge, but in his death she is free to discover security in herself, and the courage to speak in her own black woman's voice, no longer dependent on men*” (McKay 63).

Conclusion

A literary representative of Harlem Renaissance, Hurston wanted to break down the rigid barriers that separated the races. While it contributed to a certain relaxation of racial attitudes among white people, it also reinforced race pride among blacks. She presents Janie as an object under three types of capitalist domination: with Logan, Janie was under a competitive capitalism; Jody Starks treats her as a monopoly capitalist object. Her third husband Tea Cake apparently loves her – it is a marriage in which she has both love and sex. However he is a gambler with a knife, who possesses her in a late capitalistic manner through jealousy and physical violence: “*Tea Cake's attacks on Janie are caused by a loss of precisely the capacity for decision-making and self-control that is the hallmark of her fatal shooting of him*” (Korobkin 3). He acts governed by impulses, which is a sign of his immaturity. The sacrifice Janie makes when she kills the man she loves most brings in the feminist idea of the magnitude of the sacrifice needed in order to reach her self-fulfillment and womanhood: “*Now she was her sacrificing self with Tea Cake's head in her lap. She had wanted him to live so much and he was dead*” (Hurston 246). Moreover, her quest for wholeness requires her return at home to tell her story herself. Her voice celebrates individuality within a

group: “collective black American physical and psychological survival depends on the union (even when troubled) of the individual and the group” (McKay 53).

Works Cited

- [1] Awkward, Michael (ed.). “Introduction”. *New Essays on Their Eyes were Watching God*. Cambridge & N.York: CUP, 1990, 1-21.
- [2] Haddox, Thomas F. “The Logic of Expenditure in *Their Eyes were Watching God*”. *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 34 (2001): 19-34.
- [3] Hurston, Zora Neale. *Their Eyes were Watching God*. London: Virago, 2007.
- [4] Korobkin, Laura H. “Legal Narratives of Self-Defense and Self-Effacement in *Their Eyes were Watching God*”. *Studies in American Fiction* 31: 1 (2003), 3-28.
- [5] McKay, Nellie. “Crayon Enlargements of Life: Zora Neale Hurston’s *Their Eyes were Watching God* as Autobiography”. *New Essays on Their Eyes were Watching God*. Cambridge & N.York: CUP, 1990, 51-69.
- [6] McKnight, Maureen. “Discerning Nostalgia in Zora Neale Hurston’s *Their Eyes were Watching God*”. *Southern Quarterly* 44:4 (2007), 83-115.

CONCEPTUAL DISSONANCE BETWEEN THOREAU AND WORDSWORTH'S VIEW ON NATURE AND IMAGINATION

Mahshad JALALPOURROODSARI¹

Abstract

Henry David Thoreau (1817-1862) and William Wordsworth (1770-1850) belong to two different sects. The former is a Transcendentalist or a member of American Romanticism with its unifying account of self and nature, and the latter is an English Romantic poet belonging to a group of poets called the "lake School [or] the lakers" (Ruston, 2007: p. 90-91) who were involved in the appreciation of and dissolution in their natural surroundings. Despite the fact that these two figures have much in common, there are points and junctures where they diverge in their perspectives towards the essential grounds of their parallel philosophies. Through having a look at Thoreau's *Walden* and Wordsworth's *Tintern Abbey*, this paper would attempt to present a broad account of the major aspects in which their literary ideas and points of views approach or diverge in regards to nature and imagination.

Keywords: nature, imagination, solitude, inspiration, meditation/exploration

I. Nature's Natural Allure vs. its Codified Nature:

The premier focus of the two above mentioned figures is their heightened attention to nature. One might assume that the Romantic spirit revolving around their description and representation of nature would mould their understanding of it. However, this is only partly true. Thoreau looks at his surrounding with a scientist's eye trying to scrutinize its mysteries and decipher its disguised meanings. His nature has layers of significance including spiritual and material ones (Buell, 1995: p. 171) which need to be demystified and knowable to him. As a Transcendentalist, this aspect of his work can be traced back to his mentor, Emerson, who "sacralized nature as man's mystic counterpart [believing that] nature could be decoded as a spiritually coherent sign-system" (p. 171). The observative texture of Thoreau's reading of nature is enriched with a labor being analogous to a physical one which fuels his intellectual and spiritual absorption of nature (Schneider, 1995: p. 93) in order for it to be controlled and eventually be "overcome" (p. 100). The point to be remembered here is that, such empirically and scientifically approached nature only brings him an unnatural allure which he describes as the "cheap but pleasant effect of walking over the hills" (Buell, 1995: p. 182). On the contrary, Wordsworth doesn't have such intellectual approach to nature. To Wordsworth, nature has the aura of present and past. It inspires him to go back in time, taste the lost hours of his youth and feel nostalgic for the "coarser pleasures of [his] boyish days / and their animal movements [which are] all gone by" (Wordsworth, 1985: Lines 74-75). Such feeling triggered by the natural scenery, is to Wordsworth a means of gloomy pleasure that "haunts [him] like a passion ..." (line 79). The time gone by of

¹ PhD Student, Department of English, Tehran University

which Wordsworth talks, deprives him of a true and genuine vision of nature which could have potentially led him towards reality, and brings instead the "loss of the real life and sight" (Abbott, 2007: p. 115). The nostalgic sensation having high frequency in Wordsworth's poetry can equally be seen in Thoreau's work in a different manner. The desired object for Thoreau is not quite the same as Wordsworth's lost and longed for vision. His is a longing for a "pristine simplicity ... intensified by nostalgia for life at Walden" (Buell, 1995: p. 178). Thoreau wants to go back spatially and temporally to an Eden like Walden where he could peel off all unneeded layers trapping him and preventing his "spiritual growth [attained] through nature" (Corrente & Spring, 1984: p. 3). Hence, one can see the difference between Wordsworth and Thoreau in that Wordsworth is lamenting an already diminished or gone state of mind and feeling, whereas Thoreau's progressive growth is feasible in time through an engagement with nature.

Nature to both these poets is a refuge in which they find solitude and calm. Nevertheless, their conception of solitude sought in nature is quite different. To Thoreau, the solitary feeling provided by nature in Walden is a fluid one having the undertones of a "subversive and carnival attitude" (Schneider, 1995: p. 102) which brings the two milieus of city and its surrounding natural environment together. Thoreau retains his "social being ...but through a continuous effort and a rigorous discipline [connects it] to the phenomena and processes of the natural world" (Taylor, 2005: p. 236). That is why the solitude he desires gains a carnivalesque tone, in that it moves between the two domains and develops a dialogic interaction between them. For Thoreau, there is no single solitary space in which he finds solace. In line with his scientific view of nature, the serenity and solitude he pursues, would not come in a meditative account of it, but in an explorative journey between two borders (Schneider, 1995: p. 92). On the other hand, the solitude that Wordsworth finds in nature is of a different nature. It springs from a truth value embedded within nature's bosom. This truth is what consoles Wordsworth and is "carried into his heart by passion" (Cited in Abbott, 2007: p. 116) at times when he has a "solitary walk" (Wordsworth, 1985: Line 136) amongst the hills and woods. In wandering through the hills and the mountains, he becomes a "rover ...on the lonesome peaks" (Lines 53-54) and experiences a solitary moment filled with feelings of "tranquil restoration ... [and] unremembered pleasure" (Lines 32-33). Therefore, Wordsworth's solitude is endowed with the restorative power which is quite contrary to Thoreau's subversive view of it. Wordsworth's understanding of solitude which is at odds with Thoreau's volatile perception of it, is beautifully put in his account "Of vagrant dwellers in the houseless woods / or of some hermit's cave, where by his fire / the hermit sits alone" (Lines 21-23). To Wordsworth, the solitary hermit is dissolved in nature which welcomes him inside (the cave) and provides him with a unique pleasure unremembered before. Such solitary moments can bring the gift of a blessed mood; or as Wordsworth states:

Of Aspect more sublime than blessed mood
 In which the burden of the mystery

 Of all this unintelligible world,
 Is lightened- That serene and blessed mood
 In which the affections gently lead us on. (Lines 39-44)

Therefore, Wordsworth's solitary meditation and reflection on nature unravels the mystery of an unintelligible world, while with all his attempts to decode nature and its concealed significance, Thoreau's obsessive exploration of nature would only leave him with a "dual ...[representation of it] as both knowable and unknowable" (Schneider, 1995: p. 101). Thus, Thoreau's unfixed positioning in Walden leads him towards forming a double faceted nature. One which lends itself to a rigorous scrutiny in the form of "discovery, retrieval and respect for the realm of physical nature" (Buell, 1995: p. 178) and another one which extinguishes any chance of its comprehension due to its multilayered essence. The former investigative approach deprives Thoreau of what Wordsworth would call the "harmony and the deep power of joy / We see into the life of things" (Wordsworth, 1985: Lines 49-50) and the latter's veiled spirit annuls any integrative marriage of self and the aloof nature.

II. Elemental Role of Imagination:

Another significant aspect to be noted about Thoreau and Wordsworth is their insight into the concept of imagination. Thoreau regards the image making power as being indispensable in that he sees the "capacity for vision ... [as a] key to a successful and necessarily solitary journey of inward exploration" (Schneider, 1995: p. 103). This intimate understanding of self through imagination is in line with the very dual perspective he has towards the external world. As was previously mentioned, the outside nature to Thoreau is both comprehensible and incomprehensible at the same time, and in the face of such dual account, imagination would play the essential role of facilitator and mediator. It facilitates the reading of nature's true significance which is wrapped up in coded chunks of meaning (Buell, 1995: p. 171). Therefore, Thoreau's objective digestion of nature is facilitated by the innate power of imagination. Furthermore, in Walden, imagination provides him with the ability to bridge the "material and spiritual worlds ... the earth and the sky" (Schneider, 1995: p. 101) through the image of the pond and its symbolic implication mirrored in its "smooth and reflecting surface" (p. 101). Here imagination brings about a more immediate connection between the self and nature which he describes as "heaven [not being] distant in time or place but ... [being present] immediately under our feet here and now" (p. 101).

However, In Wordsworth's poetry, imagination gains a different texture or what he would name his "purer mind" (Wordsworth, 1985: Line 31). His vision is mixed with wonder and admiration at the sight of a nature inspired from outside while reverberating

inside. This is the poet's purer mind or his inward eye which creates "harmony and the deep power of joy ... in the life of things" (Lines 49-50) even though such sensation might be alien to others facing the same sublime nature. To Wordsworth, imagination is the natural offspring of being in the presence of "scattered yew-trees and the crags ... / that look upon [him]" (Lines 40-41) and make his heart beat fast. It is when he is filled with inspiration and expectation that he can color the world with his imagination. This elevated state for Wordsworth is an involuntary one, in that it rushes and takes control of his vision:

My anxious visitation hurrying on
Still hurrying, hurrying onward, how my heart
Panted – among the scattered yew-trees and the crags
That looked upon me, how my bosom beat
With expectation! Sometimes strong desire
Resistless overpowered me, and the bird
Which was the captive of another's toils
Became my prey (Lines 38-45)

Therefore, it can be seen that through his vision the invading scenery becomes one with the poet when he gets filled with its strong presence and transubstantiates the natural world into his prey or object of his private imagination. However, it should be noted that to Wordsworth, such integration with nature via imagination is a slippery one that diminishes as the time goes by. The fact of its gradual extinction causes him pain as he becomes unable to form a clear picture of what he sees and can only receive a "recognition [which is] ...dim and faint" (Line 60).

Quite in line with Thoreau's analytical account of nature, it can be stated that his perspective of his role as an imaginative poet-creator was entirely different from that of Wordsworth's. Thoreau never believed himself to be a common observer but a man endowed with an astute intelligence unlocking the "laboratory of creation ... [and] declaring the ...operations of nature "(Richardson, 1995: p. 19). Hence, while for Wordsworth, the retreat to the past is a cause of grief due to the loss of his vision and imagination, Thoreau's retreat is of an utterly unequal nature:

This retreat gives him time to reflect on the past ...it affords
Thoreau new views of the familiar landscape by allowing him
to walk over its surface, measure it with surveying tools, and
observe the new uses to which men and animals put it. Thoreau
then comes full circle with his vision of nature resurrected. (Schneider, 1995: p.97)

Wordsworth immerses himself in his vision and the outward sight inspiring him, whereas Thoreau keeps the necessary distance from his object of study. Thoreau makes an effort to resurrect the nature thus viewed in a god-like manner. Whereas to Wordsworth the poet has no divine quality, to Thoreau the Transcendentalist, "imagining

something is in a way creating something, man could create God [and nature] ... and being who was capable of creating the divine must be divine himself" (Corrente & Spring, 1984: p. 3). Thus, Thoreau's imagination takes him so far as replacing the supreme reality engendering it all. He reactualizes nature and engages in adoring his creation through presenting compliments to it (Thoreau, 1854: p. 179). On the other hand, Wordsworth keeps no distance from nature and gives himself no such supreme position. His existence is melted into that of nature's which demands no intellectual or godlike action in the face of the immense pleasure derived from their interplay. It is true that Wordsworth feels the presence of God in nature, nevertheless:

Of visitation from the living God
 He did not feel the God, he felt his works
 Thought was not; in enjoyment it expired

 He neither prayed nor offered thanks or praise;
 His mind was a thanksgiving to the power
 That made him. It was blessedness and love.
 (Wordsworth, 1985: "Pedlar" Lines 108- 114)

It can be seen that to Wordsworth, the conjured up sensations are different from Thoreau's. While both Thoreau and Wordsworth look at nature as a "source of inspiration" (Witherell, 1995: p. 57), their inspirations are dissimilar and diverge into unlike paths. Wordsworth is inspired to plunge in nature and thank his blessed power of imagination which brings him joy and love, whereas Thoreau's praise of nature takes him up and above any common and ordinary joy devoid of any motive to comprehend and dominate it.

Therefore, it can be stated that Wordsworth and Thoreau's account of nature and their ostensibly similar journeys therein, are in fact quite demarcated in their various understanding of its significance, beauty and intricacy. Acknowledging the unique imaginative angle through which they look at their natural surroundings, makes one have a more thorough appreciation of their poetic worlds engraved and ornamented with subtle touches which would be hidden to an inattentive observer.

Bibliography

- Abbott, Ruth. (2007, January). Decisions of an Alarming Personal Nature, or, What I Think About William Wordsworth. *Arts & Humanities in Higher Education*, 6 (1), 114-122.
- Abbott, Ruth. (2010, June). Nostalgia, Coming Home, and the End of the Poem: On Reading William Wordsworth's Ode; Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood. *Memory Studies*, 3 (3), 204–214.
- Buell, Lawrence. (1995). Thoreau and the Natural Environment. In Joel Myerson (Ed.), *Cambridge Companion to Henry David Thoreau* (pp. 171-189). NY: Cambridge Un. Press.

- Corrente, Linda, & Michael Spring. (1984). *Henry David Thoreau's Walden*. Michael Spring (Ed.). NY: Barron's Educational Series.
- Richardson, Robert D. (1995). Thoreau and Concord. In Joel Myerson (Ed.), *Cambridge Companion to Henry David Thoreau* (pp. 12-24). NY: Cambridge Un. Press.
- Ruston, Sharon. (2007). *Romanticism*. NY: Continuum.
- Schneider, Richard J. (1995). Walden. In Joel Myerson (Ed.), *Cambridge Companion to Henry David Thoreau* (pp. 92-106). NY: Cambridge Un. Press.
- Taylor, Bob Pepperman. (2005, January). Henry Thoreau and the Natural Life. *Organization and Environment*, 18 (2), 235-240.
- Thoreau, Henry David. (1854). *Walden or, Life in the Woods*. Washington, DC: Library of Congress.
- Witherell, Elizabeth Hall. (1995). Thoreau as Poet. In Joel Myerson (Ed.), *Cambridge Companion to Henry David Thoreau* (pp. 57-70). NY: Cambridge Un. Press.
- Wordsworth, William. (1985). Tintern Abbey. In Jonathan Wordsworth (Ed.), *William Wordsworth: The Pedlar, Tintern Abbey, the Two-Part Prelude* (pp. 33-41). Cambridge: Cambridge Un. Press.

INTERFÉRENCES LINGUISTIQUES DANS L'APPRENTISSAGE DU FRANÇAIS COMME L3

Corina BOZEDEAN¹

Abstract

Learning a foreign language often goes through plurilinguistic situations. The mechanisms such as the linguistic transfer, loan and alternating codes are often in the L3 acquire center; therefore linguistic proximity is not always a factor to facilitate this process. Despite the undeniable effectiveness of communicative methods, careful observation of the learning process of L3 shows the importance of properly structuring metalinguistic reflection and decontextualized knowledge. Therefore, a contrastive approach to language is needed, together with creating links between skills, resulting in the formation of effective plurilinguistic skill.

Keywords: plurilingualism, learning process of L3, linguistic transfer, linguistic proximity, plurilinguistic skill

L'apprentissage des langues étrangères passe souvent par des problèmes dérivés des situation d'un monde plurilingue, où les langues, comme l'observe aussi Louis-Jean Calvet (2013), sont constamment en contact. En prenant comme repère la définition du *Cadre européen commun de référence*, qui établit une distinction nette entre le multilinguisme (une superposition des langues connues et des compétences communicatives individuelles) et le plurilinguisme, nous considérons le plurilinguisme comme une compétence communicative qui valorise la complémentarité des différentes langues connues, considérées non dans des compartiments séparés, mais en corrélation et en interaction ; ainsi, une approche plurilingue des langues suppose que les participants au processus de communication soient capables de passer d'une langue à une autre pour faciliter leur capacité de compréhension ou d'expression dans une langue.

À partir de l'interférence des langues, définie par Hamers & Blanc comme le transfert « le plus souvent inconsciemment et de façon inappropriée des éléments et des traits d'une langue connue dans la langue cible » (Hamers & Blanc, 1983), nous nous proposons de présenter quelques situations d'influence translinguistique repérées dans l'apprentissage du français comme L3. À cet égard , nous adopterons la numérotation L1, L2 , L3 proposée par Williams et Hammarberg (1998), numérotation qui désigne l'ordre chronologique de l'acquisition de cette langue, et non pas le niveau de maîtrise de cette langue par le locuteur. Il convient de mentionner que notre observation a été menée à tous les niveaux de production linguistique, phonétique (accentuation et intonation), lexical (vocabulaire des mots), morphologique, (genre et forme des mots) et syntaxique (structure et organisation des phrases).

¹ Assist. Professor, PhD, "Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Les interférences que nous allons présenter ont été repérées chez des apprenants du français de l'Université « Petru Maior », aussi bien dans la filière « langues modernes appliquées », que dans les spécialisations non philologiques, ayant un niveau de maîtrise de la langue situé entre B1 et B2, l'anglais étant leur première langue étrangère étudiée. Ceci n'est pas sans importance dans l'observation des stratégies communicatives dérivées de l'activation de L1 et L2 dans la construction d'un discours en L3, basé souvent sur le transfert interlinguistique, défini par Porquier & Py comme « toute forme dénotant d'une façon ou d'une autre la présence d'une autre langue dans le répertoire du locuteur » (2004 : 26).

De nombreux chercheurs apprécient que l'apprentissage d'une L2 est qualitativement différent de celui d'une L3, par le fait que l'apprentissage d'une L2 a comme référence seulement la langue maternelle (L1), tandis que dans l'apprentissage d'une L3 il y a déjà l'expérience de l'apprentissage d'une autre langue étrangère, ce qui, à son tour, représente un avantage grâce aux connaissances métalinguistiques acquises (Hufeisen 1998 : 171). En effet, des mécanismes de transfert translinguistique, d'emprunt, d'alternance codique ou de mélange des langues sont au cœur de l'apprentissage d'une L3, l'apprenant renonçant à l'activation de L1 et de L2 seulement lorsqu'il progresse vers le niveau C1, voire C2.

Il y a plusieurs aspects qui influencent le transfert de connaissances en L3, dont un des plus significatifs est la proximité linguistique. Il est généralement considéré que ce qui est plus proche de la langue originale L1 (la langue maternelle) est plus facile à acquérir. Comme l'observe aussi Dabène (1994), la facilité dans l'apprentissage d'une langue est traduite par la possibilité d'observer des similitudes, des analogies, la proximité linguistique permettant une perméabilité des compétences afin d'assurer une compréhension instrumentale (Blanchet 2004 : 34), plus de ou moins évidente, surtout entre les locuteurs des langues appartenant à la même famille linguistique. On sait, par ailleurs, que la proximité linguistique constitue actuellement la base de certaines approches linguistiques, telles l'intercompréhension, une forme de communication plurilingue où chacun comprend la langue de l'autre, tout en s'exprimant dans la langue qu'il connaît.

Toutefois, la proximité linguistique est une hypothèse qui n'est pas toujours probante lors de l'apprentissage du français, une langue qui n'a pas des différences structurales significatives par rapport au roumain. Le travail et les discussions avec les étudiants révèlent une perception du français comme langue ayant une grammaire particulièrement difficile, notamment pour ce qui est du système verbal (qui est, en réalité, très similaire à celui roumain) et dont l'apprentissage prend souvent plus de temps que dans le cas d'une langue structurellement différente du roumain, comme l'anglais.

Il semble qu'une telle perception vis-à-vis du français est due, d'une part, à une tradition de sa didactique centrée sur l'enseignement explicite de la grammaire ; l'insistance sur les caractéristiques morpho-syntaxiques de la langue, le métalangage grammatical, au détriment d'un modèle communicationnel, contribue à un

sentiment de frustration de l'apprenant en ce qui concerne le français. Toutefois, un déplacement de la transmission explicite vers celle implicite des connaissances grammaticales est de plus en plus évidente dans les nouveaux manuels / cours de langue française. Mais, d'autre part, l'absence d'explication du fonctionnement de la langue ne permet pas la perception des différences structurelles entre les deux langues, la conscience métalinguistique étant très peu activée dans le cas des méthodes de communication. Ainsi, malgré l'efficacité indéniable de ces méthodes, la nature des obstacles rencontrés dans l'apprentissage d'une langue étrangère, dont la différence de son fonctionnement par rapport à la langue maternelle ou l'importance du contexte de communication qui exige des opérations de segmentation et d'identification, fait que les réflexions métalinguistiques jouent un rôle clé dans la structuration correcte et décontextualisée des connaissances.

En ce qui concerne la proximité linguistique, il faut remarquer aussi que, bien qu'elle puisse faciliter la compréhension, elle peut également constituer une source de confusion et d'erreurs dans la production. Plusieurs interférences linguistiques français-roumain, que nous avons observées chez les étudiants, dérivent des analogies trompeuses, comme dans le calque de certaines constructions en français sur celles du roumain : « avec respect » au lieu de « respectueusement », « professeur coordonnateur » au lieu de « directeur de mémoire », etc. Les mots ou les expressions apparemment « transparentes » provoquent souvent une déformation de l'intention expressive, comme on peut l'observer dans le cas du calque lexical utilisé dans l'expression « service d'évidence de la population » (pour « serviciul de evidență a populației »), sans tenir compte du fait qu'en français le mot « évidence » n'a que le sens de « certitude », sans avoir le deuxième sens qu'il a en roumain, celui d'« activité de renseignements ». Ce genre de transferts linguistiques réaffirme l'importance d'une approche contrastive dans l'enseignement des langues, afin d'expliquer les difficultés et d'éviter les « faux amis » car le sens des mots considérés « transparents » n'est que rarement complètement équivalent, seules certaines acceptions coïncident, et souvent avec des nuances sémantiques plus ou moins prononcées ; les collocations sont également souvent divergentes, ainsi que les valeurs connotatives, les registres de la langue, sans parler de la coïncidence très rare des significations métaphoriques. Par conséquent, la proximité linguistique peut s'avérer pleinement profitable seulement si l'apprenant a des compétences métalinguistiques qui lui permettent d'analyser les analogies inter-linguistiques.

Comme nous l'avons mentionné ci-dessus, l'apprentissage d'une nouvelle langue est influencé aussi bien par la langue maternelle (L1) que par la langue étrangère précédemment apprise (L2). Parfois, l'apprenant a tendance à opérer un transfert linguistique en L2 et non pas dans sa langue maternelle, l'influence translinguistique pouvant jouer un rôle de facilitateur, dans le sens de prise de conscience sur les différences d'organisation des systèmes linguistiques. Cependant, ceci peut parfois causer des interférences, le transfert entre les langues étant fait sans une connaissance suffisante de leurs éléments communs et de leurs différences.

En essayant une systématisation des erreurs des apprenants du français comme L3, nous avons observé une tendance à recourir à l'anglais, activé en parallèle avec L3. Ainsi, un étudiant qui a appris la langue française après l'anglais, peut confondre les règles grammaticales des deux langues, comme par exemple la formation du pluriel (ex : « le corps - les corps » au lieu de (« le corps » - « les corps »), l'écriture avec majuscule des mois de l'année (ex : « le mois de Juillet » au lieu de « le mois de juillet »), peut opérer des emprunts lexicaux comme « district » pour « département », « peuple » (cf. en. « people ») pour « personnes » ou des interférences dues aux orthographes similaires, telles « person » au lieu de « personne », « object » au lieu d'« objet », « example » au lieu d'« exemple ». Au niveau syntaxique, le recours à L2 est repérable dans l'ordre des mots dans certains groupes nominaux, l'absence du pronom - sujet (ex : « fait beau » au lieu de « il fait beau »), la place de l'adverbe dans la phrase (ex : « Jean souvent dit », en suivant la topique en anglais « Jean often says »). Il faut dire aussi que dans la production en L3, le recours à L2, plutôt qu'à L1, ne dérive pas nécessairement de considérations de similitude, mais justement pour éviter la forme (considérée trompeuse) de la langue maternelle.

Par rapport au contexte institutionnel d'apprentissage d'une langue, celui social / naturel sollicite des opérations complexes, le plus souvent inconscientes, de structuration des informations linguistiques, où la fonction intégrative de la langue s'avère un facteur décisif. Significatives à cet égard sont les différences de comportement dans les relations interlinguistiques avec les natifs francophones. Disposant de programmes de mobilité avec des universités provenant de pays francophones, les étudiants de l'Université « Petru Maior » ont la possibilité d'interagir avec des étudiants de ces universités, aussi bien en Roumanie (ceux venus en Erasmus dans leur université), que dans les pays d'origine de ces étudiants.

L'interaction avec les étudiants francophones venus à l'Université « Petru Maior » met en évidence un comportement bilingue de l'apprenant roumain, caractérisé le plus souvent par l'appel, sans trop d'hésitation, à L2 (l'anglais), dérivé du sentiment d'une insuffisante maîtrise de L3. En revanche, ce procédé de transcodage est très peu utilisé lorsqu'ils vont en France ou en Belgique, où, d'après leurs témoignages, l'accent se déplace des aspects inconnus de la langue vers ceux connus et déductibles, cette compétence sociolinguistique ayant avant tout des motivations pragmatiques. La perception de certaines analogies formelles aboutit à la formation des automatismes sur le fonctionnement de L3, et, comme l'affirme aussi Bernard Py « la langue première apporte une matière verbale dont les formes de la langue seconde vont émerger peu à peu, avec l'aide de l'interlocuteur natif » (Py, 1991, p. 154).

Les progrès à la fin d'un stage Erasmus dans un pays francophone, en moyenne de 6 mois, sont remarquables : l'acquisition d'excellentes compétences dans la communication orale, par l'imprégnation du rythme français de la phrase, l'articulation grasseyée ou roulée, l'utilisation dans la communication des gestes typiquement français. Pourtant, même si les apprenants s'approprient en grande partie une représentation

correcte du fonctionnement de la langue française au cours d'un stage Erasmus, l'absence d'une attitude réflexive sur la langue explique la persistance de certaines erreurs grammaticales élémentaires, comme par exemple celles liés à la catégorie de genre (« la problème » au lieu de « le problème », « la diplôme » au lieu de « le diplôme », etc.). Sans minimiser le bond en avant significatif dans l'apprentissage du français au cours d'une telle expérience, l'exemple précédent souligne une fois de plus le rôle incontournable de l'approche métalinguistique et métacognitive dans l'apprentissage d'une langue étrangère. À côté de l'apprentissage implicite, l'apprentissage explicite est une étape aussi importante dans l'acquisition de cette langue.

L'approche communicative dans l'enseignement des langues, caractérisée par l'absence de recours à l'analyse du fonctionnement de la langue, limite les comparaisons et la possibilité de repérer les points convergents et divergents entre les langues. En revanche, l'enseignement contrastif des langues pourrait attirer l'attention sur les éventuelles erreurs phonétiques, lexicales, grammaticales ou syntaxiques, l'analyse des interférences permettant de mieux comprendre le processus d'apprentissage d'une langue étrangère, et, par la suite, l'amélioration du processus d'enseignement.

Il s'ensuit que les structures grammaticales ou lexicales des langues connues lors de l'apprentissage d'une L3 peuvent faire l'objet d'un transfert interlinguistique à différents degrés, de la simple importation (le calque) à la transformation d'une structure, selon les formes spécifiques de L1 ou L2, allant jusqu'à la fabrication de certains mots qui n'appartiennent à aucune des langues connues. Ainsi, l'apprentissage d'une L2 et d'une L3 n'est plus distinctif, mais suppose la création de liens entre les compétences, formant une compétence de plurilinguisme. Dans une perspective psychopédagogique, afin de former une telle compétence, nous trouvons que le partenariat entre les langues et l'harmonisation des didactiques (harmonisation initiée par le *CECR* pour l'évaluation des compétences linguistiques) par une approche contrastive, est l'un des défis majeurs des futures piste d'exploration de l'enseignement des langues étrangères.

Bibliographie

- BONO, M. (2008) : « Quand je parle en langue étrangère, je parle anglais. Conscience métalinguistique et influences interlinguistiques chez des apprenants plurilingues », CANDELIER, M., IOANNITOU, OMER, G., VASSEUR, M.-T. (dir.) *Conscience du plurilinguisme. Pratiques, représentations et interventions*, Presses Universitaires de Rennes, p. 93-107 ;
- BLANCHET, P. (2004) : « L'identification sociolinguistique des langues et des variétés linguistiques : pour une analyse complexe du processus de catégorisation fonctionnelle », *Actes du colloque MIDL*, Paris, 29-30 novembre 2004, p. 31-36, www.limsi.fr/MIDL/actes/session%20I/Blanchet_MIDL2004.pdf;
- CALVET, L.-J. (2013) : *La Sociolinguistique*, Paris, PUF, « Que sais-je ? » ;

- DABÈNE, L. (1994) : « Le projet européen Galatea : pour une didactique de l'intercompréhension des langues romanes », *Etudes Hispaniques* n°22, p. 41-45;
- HOUT, D., SCHMIDT, R. (1996) : Conscience et activité métalinguistique. Quelques points de rencontre, *Aile (Action et interaction en langue étrangère)*, n° 8, p. 89-127, <http://aile.revues.org/1237>;
- HAMERS, J.-F., BLANC M. (1983), *Bilinguisme et bilinguisme*, Bruxelles, Pierre Mardaga.
- PORQUIER, R. & PY, B. (2004) : *Apprentissage d'une LE : contextes et discours*, Paris, Didier, « CREDIF Essais » ;
- PY, B. (1991): « Bilinguisme, exolinguisme et acquisition : rôle de L1 dans l'acquisition de L2 », *TRANEL*, n°17, p. 147-161 ;
- WILLIAMS, S. & B. HAMMARBERG (1998) : « Language switches in L3 production : implications for a polyglot speaking model », *Applied Linguistics* n° 19, p. 295-333.

A STUDY OF THE CHARACTER EUSTACIA VYE IN THOMAS HARDY'S THE RETURN OF THE NATIVE

Naveen K MEHTA¹

Abstract

Eustacia Vye is the heroine of *The Return of the Native*. She is the most impressive figure of the book. If Sue Bridehead of *Jude the Obscure* is the subtlest of Hardy's female characters, Eustacia has the deepest force. There is no doubt about the supreme success of the character of Eustacia. In her dark beauty Hardy has painted one of his most memorable portraits. The present paper is aimed to study the character of Eustacia Vye.

Keywords: heroine, fate, chance, family, suffering

Introduction

Eustacia Vye was the raw material of divinity. On Olympus she would have done well with a little preparation. She had the passions and instincts which make a model goddess, that is, those which make not quite a model woman."² It has been suggested that Eustacia belongs essentially to the class of which Madame Bovary is the type. "The similarities between Emma and Eustacia are, indeed, clear enough; the tragedy of each of them consist in the disillusionment which reality brings for their romantic dreams of happiness unconnected with reality. But this, after all, is no uncommon theme; it is frequently met within literature as in life; and there is no need to seek in Flaubert for an explanation of Hardy's choice of it. The aim of the two novelists is, in fact, quite different."³

Eustacia Vye's Family Background

In chapter VII of book First Hardy has given an account of Eustacia's parents. She was the daughter of the bandmaster of a regiment. Her father was a fine musician — who met his future wife during her trip thither with her father the Captain, a man of good family. The marriage was scarcely in accord with the old man's wishes, for the bandmaster's pockets were as light as his occupation. But the musician did his best; adopted his wife's name, made England permanently his home, too great trouble with his child's education, the expenses of which were defrayed by the grandfather, and thrived as the chief local musician till her mother's death when he left off thriving, drank, and died also. The girl was left to the care of her grandfather, who, since three of his ribs became broken in a

¹ Assoc. Professor, PhD., Mahakal Institute of Technology, Ujjain (MP) India.

² Thomas Hardy, *The Return of the Native* (London: Macmillan and Co. Ltd., 1953), p. 75.

³ William R. Rutland, *Thomas Hardy: A Study of His Writings and their Background* (New York: Russell & Russell, 1962), pp. 185-186.

shipwreck, had lived in this airy perch on Egdon, a spot which had taken his fancy because the house was to be had for next to nothing, and because a remote blue tinge on the horizon between the hills, visible from the cottage door, was traditionally believed to be the English channel.

The Most Charming Personality

Eustacia's great personal beauty is responsible for the tragedy of the Clym, Wildene, and also the death of Mr. Yeobright. The superstitious women of Egdon Heath look upon her as witch. Certainly she is an evil influence in the life of everyone in the novel. Her beauty is described with great poetic power by Hardy. The chapter dealing with her personal charms is one of the most glorious in all Hardy.

She was in person full limbed and somewhat heavy; without ruddiness, as without pallor; and soft to the touch a cloud. To see her hair was too fancy that a whole winter did not contain darkness enough to form its shadow it closed over her forehead like nightfall extinguishing the western glow. "She had Pagan eyes of nocturnal mysteries, and their light, as it came and went and came again was hampered by their oppressive lids and lashes; and these the under lid was much fuller than it usually is with English women."⁴ This enabled her to indulge in reverie without seeming to do so; she might have been believed capable of sleeping without closing them up. Assuming that the souls of men and women were visible essences, you could fancy the colour of Eustacia's soul to be flame-like. The sparks from it that rose into her dark pupils gave the same impression.

The mouth seemed formed less to speak than to quiver, less to quiver than to kiss. Some might have added, less to kiss than to curl. Viewed sideways, the closing line of her lips formed with almost geometric precision, the curve so well known in the arts of design as the *cima-recta* or *ogee*. The sight of such a flexible bend as that on grim Egdon was quite an apparition. It was felt at once that mouth did not come over from Sleswig with a band of Saxon pirates whose lips met like the two halves of a muffin. One had fancied that such lip-curves were mostly lurking underground in the south as fragments of forgotten marbles. So fine were the lines of her lips that, though full, each corner of her mouth was as clearly cut as the point of a spear. The keenness of corner was only blunted when she was given over to sudden fits of gloom, one of the phases of the night side of sentiment which she knew too well for her years. She reminds one of the lotus-eaters and Cleopatra, of roses, rubies and tropical midnights.

The Most Dignified Heroine

Eustacia is perhaps the most dignified among the heroines of Wessex novels she is an imperial recluse, of grandeur equal to that of Egdon itself. The

⁴ Tomas Hardy, p. 76.

only way to look queenly without realms or hearts to queen it over is to look as if you had lost them; and Eustacia did that to a triumph. In the Captain's cottage she could suggest mansions she had never seen. Perhaps that was because she frequented a vaster mansion than any of them, the open hills. Like the summer condition of the place around her, she was an embodiment of the phrase 'a popular solitude' — apparently so listless, void and quiet, she was really busy and full.

Eustacia is a mildly neurotic hedonist. As Duffin puts it: "As far as social ethics were concerned Eustacia approached the savage state though in emotion she was all the while an epicure. She had advanced to the secret recesses of sensuousness, yet had hardly crossed the threshold of conventionality." An epicure in emotion, like Sue! Well, perhaps. But how different are Eustacia's emotional feasts from Sue's cool experimental savourings. If epicures both, it was as gourmand and gourmet! However, a rich sensuousness is undoubtedly her dominant characteristic, making her conspicuous among Hardy's Heroines. She had "predetermined to nourish a passion for Yeobright." She declares she once saw an officer of Hussars ride down the street and though he was a total stranger and never spoke to her she loved him till she thought she should really die of love. It is not a pleasant thing, this nature in a woman; it is only tolerable in Eustacia because her personality as a whole is heroic enough to glorify all its constituents. Her sensuous nature is incapable of thought, she is built entirely of highly — potentialised feeling. Her indolence covers, as Mrs. Yeobright perceives, very strong passions. Her cry that she has tried to be a splendid woman is bitterest ignorance of self: conscious and deliberate effort to be anything at all — to effect any change in her nature, to resist any impulse — is mere impossibility to her purely instinctive character. Such a woman must inevitably sin, according to all human notions of virtue: her soul dissolved in her hot blood, the restraint of reason absent, she has no guide but emotion and animal wants."⁵

A Passionate Lover

Eustacia is essentially a votaress of love. Love making is the primary concern of her life. In her case loving is generated by something beyond or beside the loved one to which he seems to be related. The love which drives Eustacia in ceaseless movements of longing is never simple desire for possession of another, but is always desire for something else which seem to be accessible by way of beloved. Eustacia's love for Clym is directed not toward him, but toward what he seem to stand for or to promise her. Hardy is explicit her about the religious dimension of love.

It is interesting to examine Eustacia's relations with Wildene.

⁵ H.C. Duffin, Thomas Hardy, 3rd ed. (1961; rpt. Bombay: Oxford University Press, 1963), p. 226.

Eustacia's fluctuations of love for Wildeve and indifference toward him provide the occasion for statements which are of capital importance as formulations of the pattern of loving in all his fiction. Just as Festus, in The Trumpet Major, is turned away from his love for Anne Garland by the way John Loveday's supposed desire for Matilda makes Matilda desirable to Festus too, and just as Lady Caroline in, 'The Marchioners of Stonehenge' perversely and passionately center(s) her affection on quite a plain looking young man of humble birth and no position at all because she is stimulated in this passion by the discovery that a young girl of the village already loved the young man fondly, so Eustacia ceases to love the man who is not lived by others and loves him again when he becomes desirable to another person. Her relation to Wildeve is mediated by way of his relation to Thomasin. When Eustacia has Wildene to herself she soon tries of him, but as soon as he turns from her to Thomasin he becomes desirable again: The man who had begun by being merely her amusement, and would never have been more than her hoppy but for his skill in deserting her at the right moments, was now again her desire. Cessation in his love making had revived her love. Such feeling as Eustacia had idly given to Wildeve was damned into a flood by Thomasin. As soon as she learns that she can have him wholly to herself again, he is magically drained of his attractions for her.⁶⁵

The Most Romantic Lady

Eustacia had French blood in her and this is responsible for her passionate character, love of beauty and pleasure, her sensuousness and desire for love. At Budmouth, Eustacia was surrounded by gaiety and pleasure. She saw gallant soldiers and musk, and dance and love making and such other things and all his deepened her love of pleasure. Her education was very moderate and did not develop her intellectual, moral or spiritual nature. It only supplied her with heroes like Napoleon whom she admired. She wanted to conquer hearts and reign like a queen in society.

Eustacia is a born romantic. "She is Shelleyan Creation, in her quarrel with the stern realities and her joy in 'what seems'; she yearns for a palace of delight, she would quaff all the moment can give, lest the cup should be sanctioned from her lips."⁷⁶ Hardy has heaped upon her beauty a series of historical and classical allusions, identifying her with the glories of past civilizations, the beauty of exotic landscapes, and the nature of rebellious and romantic heroines. "She is compared to Artemis, Athena, and Hera. She might have been, a fitting divinity for Olympus, one had fancied that such lip-curves were mostly lurking underground

⁶ J. Hills Miller, Thomas Hardy: Distance and Desire (Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1970) pp. 159-160.

⁷ Earnest A Baker, The History of English Novel IX (New York: Barnes and Noble, 1963), p. 38.

in the south as fragments of forgotten marbles, her skin is like Parian marble, her presence reminds one of Bourbon roses and rubies, and Hardy even endows her with a nobility of birth, linking her with an ancient English, as well as a classical Mediterranean ancestry. There can be compared to the façade of a prison.”⁸

Highly Cultured and Refined One

Eustacia possesses beauty such as gives her a long start in playing the romantic heroine. Eventually the role commands her, so that she can proclaim its faith with entire sincerity. She was hoping for the time when, as the mistress of some pretty establishment, however small, near a Parisian Bouleyard, she would be passing her days on the skirts at least of the gay world, and catching stray wafts from those town pleasures she was so well fitted to enjoy.

In the way of sheer greatness Eustacia stands out with Sue and Tess. As Duffin puts it: “She is built entirely of highly-potentialised feeling. Her indolence covers, as Mrs. Yeobright perceives, very strong passions. Her every act is the instant product of impetuous desire.”⁹ But her personality as a whole is heroic enough to glorify all its constituents.

This queen of the night, this bundle of neuroses tingling in a body of great physical beauty, was too Shelleyan a thing for the didactic but earth bound Clym. Wildeve was paltry beside her. Her ancestry—a bandmaster’s daughter—did not detract from regality. “To be loved to madness—such was her great desire, but there was nobody mend or great enough to do so. She was ever in a spring of discontent, and one can never conjecture of phase or situation of anything like a permanent nature in which she would ever be contented. There was insatiability about Eustacia, restlessness, an unceasing demanding. She had to live at a hotter pace: she had to burn up quicker than anybody else.”¹⁰

She is more cultured and refined than the people of Egdon, except Clym and she, therefore, excites our admiration and that of Wildeve, Clym and everyone else. Only ignorant people like Susan Nunsuch regard her as a witch.

There is complete opposition her character and her environment. She hates Egdon Heath and it proves to be her doom. It was her fate which brought her there. The death of her parents and her grandfather’s preference and taste brought her to Egdon. All her life she struggled against Egdon but she did not succeed and ultimately found her grave in one of its pool.

Role of Fate and Chance in Her Life

Fate made her fall in love with Clym a man whose character was just the opposite of hers. She was worldly, he was unworldly, she was sensual, he was

⁸ F.R. Southernington, *Hardy's Vision of Man* (London: Chatto and Windus Ltd., 1971), p. 93.

⁹ H.C. Duffin, p. 227.

¹⁰ George Wind, *Hardy* (London: Oliver & Boyd, 1966), p. 56

intellectual. She did not care for the beauty of nature, he adored it. She hated man and had no desire for social service; he loved mankind and dedicated his life to the service of society. She was selfish and self-centred, he was thoughtful. This opposition of character was her misfortune and while it satisfied one of her two great desires, is left the second unfulfilled and this led to the tragedy.

She has hatred for Mrs. Yeobright. This was due partly to the contrast of character between the two women and partly to her own pride and passion. Her instinctive action in not opening the door was the result of a perversity of mind and a blind impulse. The action was fatal to her happiness. It is true there was a misunderstanding for she thought that Clym was awake. But she felt a deep impulse not to open the door, only because she hated Mrs. Yeobright.

Eustacia never told Clym all about her desires and passions. Hence Clym never quite understood the intensity of her desire for pleasure and even after marriage he thought that she might be a good teacher in his ideal school. Similarly, she did not understand the intensity of his idealism. Hence even after marriage she led a lonely life and sought pleasure stealthily, almost with a sense of guilt. If Eustacia had frankly told Clym immediately that she had not opened the door under the impression that he was awake, the whole of the subsequent tragedy might have been averted.

Why did Eustacia not go with Wildeve to Paris as was arranged between them? The logic is that she loved Clym and could not suffer the idea of leaving him as the mistress of such a worthless man as Wildeve. Since there was no other way of realizing her desires, Eustacia had no alternative to suicide.

Concluding Remarks

Of Eustacia a superficial judge is likely to make a very rough and hostile summing-up that she was an idle, conceited and discontented heroine, who, with no real troubles, created factitious ones for herself and other people. But a close analysis of her character shows that Eustacia is the most impressive heroine among Hardy's heroines. Indeed, she is very far removed from the average. The weaknesses of her character and her opposition to her environment were due to forces beyond her control. It is a soul's tragedy; the anguish of her soul makes us feel that she had her faults, no doubt, but she suffered more than she deserved. Lionel Johnson rightly observes that "The Return of The Native, among Hardy's works, is as that of King Lear among Shakespeare."¹¹

The death of Eustacia creates a feeling of pity and a sense of waste. Fate was really cruel to her. She was like a rat in a cage. Her tragedy is to some extent universal. We are all like her, the victims of cruel destiny. Her only fault was that she wanted to be happy, at any cost. She is a typical heroine neither of tragedy nor of the Wessex novels.

¹¹ Lionel Johnson, The Art of Thomas Hardy (London: John Lane The Bodley Head, 1928), p. 43.

ASSESSMENT OF SPEAKING IN ENGLISH FOR SPECIFIC PURPOSES (ESP) INCLUDING A VOICE TOOL COMPONENT

Anișoara POP¹
Mirela DREDEȚIANU²

Abstract

Assessment of speaking, besides being difficult to perform unless it is made permanent through verbal/video recording, may fail to offer timely, comprehensive, and constructive feedback, which is crucial for the future development of the language learner's speaking skill. In order to optimize oral assessment, a three-item model was applied in the case of ESP medical students including webware-based asynchronous speaking, classical oral examination and presentation.

Results from the empirical study (N = 80) reveal the benefits of employing technology for oral proficiency assessment. Including an asynchronous voice tool component in the range of assessment strategies contributes to a finer, more objective, reliable, and more learning-oriented feed-back, with added value both for the assessor and the assessed students, the latter reporting high levels of satisfaction with technology-based assessment.

Keywords: assessment, medical English, voice tools, voice thread, wiki

Introduction

EFL/ESP teachers have an abundance of free, easy-to-use technology applications to explore and adopt for enhancing learning and assessment of oral language proficiency of their students. Whether it is about software (Audacity), webware (Vocaroo, Voxopop, VoiceThread, Audioboo) or Voice-over-Internet Protocol applications (Skype, YM), use of the voice tools in language practice and assessment has been amply researched and documented (Chann, 2003; Flewelling, 2002; Mazzoni, 2000; Papell, 2007; Swanson, 2010, Volle, 2005).

Blending face-to-face language learning with synchronous and asynchronous voice tools offers students a unique experience of listening to their own recorded voice and the voice of their peers whereas for the teacher recording represents a unique opportunity for exact and timely feedback. Besides being able to extend their speaking practice outside the confined class environment (Swanson, 2010), voice tools take students in the public space offering them extended exposure as well as the possibility of rehearsing until satisfied with their own production, which in turn is likely to conduct to speaking optimization.

Speaking has been considered the most essential skill for a wide range of professions, the medical one included. In the doctor-patient interaction, i.e. history taking, patient management and therapy, or in the professional presentations or continuous professional development courses, oral communication is a key competence for a doctor's day-to-day practice as well as professional growth.

¹ Assoc. Professor, PhD, "Dimitrie Cantemir" University of Târgu-Mures, Romania

² Assist. Professor, PhD, University of Medicine and Pharmacy, Târgu-Mureș, Romania

However, classical oral exams may fail to offer a faithful image of the students' speaking proficiency due to the performance anxiety which correlates negatively with language production (MacIntyre, 1999). Moreover, a single type of speaking assessment approach can have limitations in estimating our students' proficiency due to specific/preferred learning style or other interferences.

The research questions of this paper are:

1. What are the benefits of applying a three-item model in the assessment of oral proficiency including VoiceThread - an asynchronous voice tool?
2. What are the students' perceptions towards their oral language assessment based on technology?

Case study

Two groups (G) of undergraduate second year students (N = 80 students) in general medicine (G1 = Romanian, G2 = Hungarian), of mixed abilities (B1-C1 levels) were taught medical English during the second semester of 2012-2013 (28 hours). Main topics studied included: internal medicine (patient history, pains, heart problems, bowel movement, blood, invasive explorations), medication (types, administration, side-effects), pediatrics (diseases, development, accidents, fever), surgery (thyroidectomy, appendicitis, gallbladder, stomach diseases) and anesthesia (pre- and postoperative care).

In the previous three semesters students had been introduced to notions of anatomy while working on accuracy and were evaluated through written tests, correlated with their attendance and contribution to seminars.

The final fourth semester was aimed at forming the listening/speaking skill. Questionnaire-based written interview needs analysis performed during the first class resulted in several language functions and units/topics to be included in the syllabus, also taking into consideration the students' lacks and needs in order to provide an enjoyable and comfortable learning experience.

For reasons of transparency and availability, most of the materials were uploaded on a wiki specially designed for this module (<http://www.icvl.wikispaces.com>). The wiki also included links to online practice, the asynchronous speaking assessment project, as well as announcements regarding scheduling of activities and other evaluation strategies.

The teaching/learning methods employed included but were not restricted to: group-work for case presentations, simulations, interactive exercises (<http://familydoctor.org/familydoctor/en/health-tools/search-by-symptom/throat-problems.html>) as well as completion of online quizzes (http://en.educaplay.com/en/learningresources/802434/heart_parts.htm) and online games (<http://freerice.com/#/human-anatomy/1347154>).

Three-item assessment model

It has been current practice in Romanian higher education to employ the summative assessment approach under the form of a final examination, which leads to a grade-based stratification of the students' language proficiency. Being discontinuous and delayed, this type of assessment feed-back fails to monitor the degree to which students

have fulfilled the objectives set out for them by the teacher and therefore to accomplish its essential aim – i.e. by reflecting on current performance, to optimize future learning.

As a rule, end-of-term formal assessments can vary from one semester to the other (one written, one oral) or can be both written and oral in the same semester. However, due to bias and strong negative correlation of anxiety with foreign language performance (MacIntyre, 1999; Woodrow, 2006), oral exams are dispreferred by many teachers who tend to replace them by written tests, the latter offering more room for objectiveness and quantifiable feedback. Still, in our case of working on oral skills throughout the semester, it would have been anachronistic to assess speaking through paper and pencil.

Therefore, in order to obtain a finer, more objective, unbiased radiography of the students' oral performance, a three-item model was introduced:

- a) Asynchronous speaking with VoiceThread on 6 different topics (language functions: debating, arguing, guessing, exemplifying). Technical instructions were provided in the wiki while speaking about personal experiences and knowledge was highly encouraged. Students could record their answers either by microphone or webcam, by a specified deadline, with no recording time limit imposed. Besides task completion, accuracy, fluency, vocabulary and grammar range represented the main oral assessment constituents.
- b) Three-minute presentation on a topic of their own choice. Elements of public speaking as well as: a) complying with the time constraint; b) fluency; c) accuracy; d) delivery management (discourse features: cohesion and coherence, signaling devices) and e) language diversity and precision, were included in the evaluation grid of this speaking item.

The three-minute presentation was made either during the last classes or during the final oral exam. In both asynchronous and three-minute speaking assignments, students had the opportunity to rehearse and prepare their topics beforehand by repeating, reviewing, rewinding, re-recording or re-speaking – this representing the learning-oriented side of assessment types a) and b).

- c) Oral interview consisting of real-time Q/A session on the vocabulary and topics taught during the semester was meant to measure similarly discrete elements of vocabulary and accuracy through an unplanned, unrehearsed oral production.

Results

For enhanced oral assessment reliability and validity, results in items b) and c) above were correlated with the asynchronous speaking “assessment artifacts” in a) (Swanson, 2013 (Fig. 1 <https://voicethread.com/#q.b4370164.i0.k0>)).

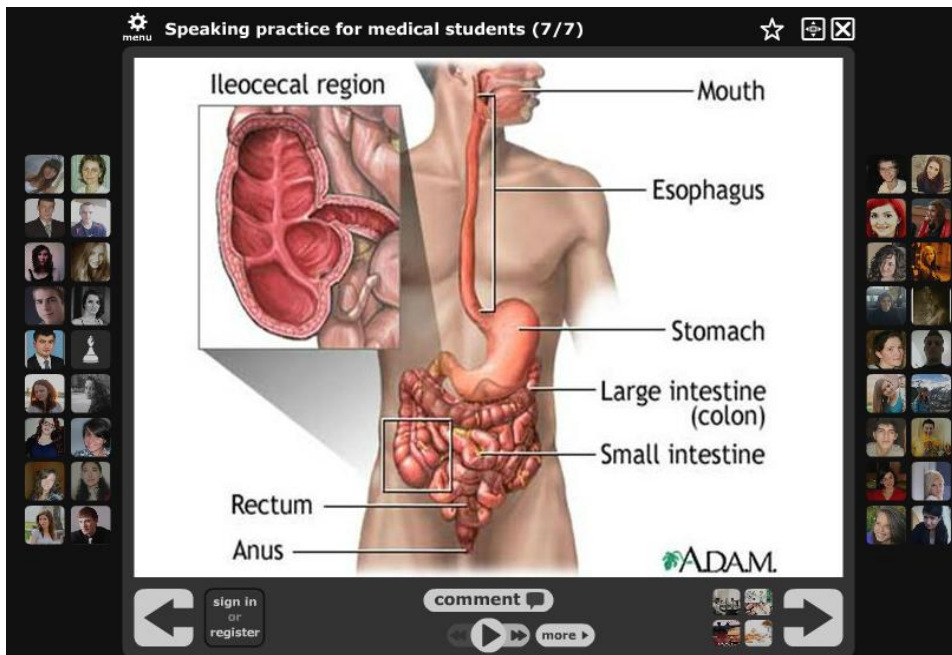


Fig. 1 Snapshot of VoiceThread asynchronous comments

Eighty students (97.6%) contributed a number of 346 asynchronous VoiceThread comments (Table 1 below), which, on a rough estimation, would mean extension of the students' talking time (STT) by at least 250 minutes, i.e. an extension of the semester by 4 hours or two weeks, excluding rehearsals, re-recordings as well as listening (SLT).

Table 1. *Quantification of students' recorded productions*

Asynchronous speaking topic/speaking skill	No. of comments
Qualities of a good doctor – one most important quality; arguing	68
Choosing a specialization – bringing arguments for and against	70
Lessons learnt from movies – inferring, explaining, presenting	44
A hospital experience – describing and presenting	42
Private versus state medical practice: contrasting and comparing	40
What changes can be made in the Romanian medical system? Debating	42
Guess the disease – defining and guessing a disease through description of symptoms, specific therapy, etc.	40

Employment of an asynchronous voice tool component proved beneficial for the teacher and learning-oriented for the students. For the former, recording of oral responses proves that either the student was speaking authentically and making mistakes due to the less controlled, real-time character of speaking (the student was not reading - as it can be suspected when outside the assessor's observation) (e.g: student A below: "informations" vs "information" – "much information" vs "those informations") or that the student does not have/cannot apply that language knowledge in practice (e.g.: student

M and K below: the mispronounced adjective is reiterated several times as is the plural demonstrative pronoun for uncountables: “these” and “those”). Recording allows the teacher to check, point to, and amend such errors by focusing on one element at a time during the feed-back process:

1. *“I think the most important quality of a doctor is to be able to communicate with patients in order to obtain as much information as it is possible about the patient’s problem. If a doctor is able to get those informations, then he will be able to use these information in order to apply what he learnt and to treat the patient.” (student A.)*
2. *“I think the most important quality for a doctor should be honesty [pronounced h o n e s t i]....” (student M.)*
3. *“Probably when I will be a doctor and learn about hospital life, then I could say what do I have to change”(student K.)*

For the students, as reported in the orally-conducted end-of-the year quality assessment interview, employment of voice tools was a unique, motivating, and at the same time challenging experience. 70 students (i.e. 87.5 %) said that they either enjoyed and liked or they had no problem in recording their responses using VoiceThread, although it was their first encounter with such type of practice. The rest of students (12.5 %) either had Internet connection problems or had no personal recording devices and asked a colleague for assistance. Students also confessed re-recording certain replies and preparing in advance, which in a learning-oriented assessment is not a limitation, but a further increase in the time spent in the foreign-language environment.

Drawbacks encountered in evaluating webware recordings by the teacher were: unintelligible phrases, sometimes low quality of the recording equipment.

Conclusion

Assessment of oral language proficiency is a challenging activity, not free from bias and limitations. Including an asynchronous voice tool component in the oral assessment approach, contributes to a more objective, error-targeted, learning-oriented and transparent evaluation of the students’ speaking ability, through the reversibility inherent in recording.

EFL teachers can benefit from encouraging and motivating student involvement in technology-based speaking assessment activities as these contribute to the development of oral communication skills (i.e. extension of STT, SLT), confidence in one’s own speaking, timely and constructive feed-back, as well as digital skills, which are essential skills for the 21st century professionals.

References

- Chan, M., *Technology and the teaching of oral skills*, CATESOL Journal, no 15, pp. 51-57, 2003.
- Flewelling, J, *From language lab to multimedia lab: Oral language assessment in the new millenium*, in Cherry C.M. (Ed), *Dimension: Proceedings of the Southern Conference on Language Teaching*, SCOLT Publications, Valdosta, GA, pp. 33-42, 2002.
- Mazzoni, D., Dannenberg R., *Audacity (software)*, Carnegie Mellon University, Pittsburg, 2000.
- MacIntyre, P.D., *Language anxiety: A review of the research for language teachers*. In Young, D.J (Ed) *Affect in Foreign and Second Language Learning: A Practical Guide to Creating a Low-Anxiety-Classroom Atmosphere*, McGraw Hill College, Boston, pp. 24-45, 1999.
- Papell, B., Muth, S., *VoiceThread (webware)*, University of North Carolina, Chapel Hill, 2007.
- Swanson, P.B, Nolde, Patricia, R., *Assessing Student Oral Language Proficiency: Cost-Conscious Tools, Practices and Outcomes*, IALLT 41/2, 2010.
- Woodrow, L., *Anxiety and speaking English as a second language*, RELC Journal, 37/3, 308-328, 2006.

ÉROTISME CHRISTIQUE DANS LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE. DU CHANT DE L'AMOUR BIBLIQUE CHEZ SARAMAGO À UN ÉROTISME CRU ET INCESTUEUX CHEZ D. H. LAWRENCE, EDUARDO MANET ET ANNE SEXTON

Iulia Diana RUSU¹

Abstract

This research questions the Christ's love in the contemporary biblical renditions and evaluates new perspectives on it. It focuses on a convoluted network built around common themes that are tackled differently. Anne Sexton (*The Complete Poems*), Eduardo Manet (*My Life as Jesus*) and D. H. Lawrence (*The Man Who Died*) projects an incestuous relation between Jesus and his mother. They are exalting the resurrection of the body of Christ. Contrary, Saramago (*The Gospel according to Jesus Christ*) creates a wonderful story about the carnal love between Jesus Christ and Mary Magdalene, his unique possibility of redemption, inspired from the *Song of Songs*.

Keywords: gospel, incest, resurrection, body, love of Christ, Song of Songs

Une icône byzantine a particulièrement attiré notre attention : Jésus embrassant doucement et presque voluptueusement sa mère à l'instar d'un amoureux. L'image renvoie au *Cantique des Cantiques* et à l'interprétation de ce chant comme dialogue et mariage entre le Christ et l'Église, représentée par sa mère, Marie.

Mais supposons qu'il s'agisse là d'une forme latente, cryptée et indicible de questionnement sur un aspect tabou : l'amour de Jésus dans un autre sens que celui qui se dégage des Évangiles. S'inspirant plus ou moins de cet imaginaire, Anne Sexton s'interroge sur la relation entre Jésus et sa mère, jusqu'à en faire une relation incestueuse. Le thème est repris par Eduardo Manet qui exploite la relation mère-fils à travers la dialectique divin-humain (*Ma vie de Jésus*).

La littérature contemporaine ne cesse de construire des métafictions historiographiques explorant ce motif. Dans un topos paradisiaque où résonnent les versets du *Cantique des Cantiques*, Saramago (*L'Évangile de Jésus Christ*) tisse une belle histoire d'amour corporel entre Jésus-Christ et Marie-Madeleine, qui devient leur seule possibilité de rédemption.

Cet univers érotique quasi candide de *L'Évangile de Jésus Christ* privilégiant l'humanité christique, est renversé par la vision complètement érotique, qui atteint les limites de la lascivité avec D. H. Lawrence (*L'homme qui était mort*), qui fait l'éloge de la résurrection dans / de la chair du Christ : la mort sur la croix n'est qu'un seuil vers l'amour de la femme à travers laquelle Jésus s'accomplit en tant qu'homme et dieu.

¹ PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

1. Introduction

Nous observons trois nouvelles dimensions de l'*amour christique* chez quatre écrivains contemporains qui exploitent ce « complexe » de manière tout aussi divergente que concordante: José Saramago (*L'Évangile de Jésus Christ*²), Eduardo Manet (*Ma vie de Jésus*³), D. H. Lawrence (*L'homme qui était mort*⁴) et Anne Sexton (*The Complete Poems*⁵). Le point commun de ces textes est l'érotisme attribué à la figure christique. La différence consiste dans les valences de cet érotisme qui va d'un amour pur à un amour cru et incestueux. L'amour physique attribué au Christ est un symptôme commun des métafictionnements historiographiques qui explorent l'humanité de Jésus Christ au détriment des démarches christologiques. Il y a un évident passage d'un Christ pascal à un Jésus historique. Ce Christ moderne se sauvera dans les textes contemporains par une femme, à savoir Marie-Madeleine, qui, par l'union charnelle permet la naissance d'une descendance du Christ, et cela non pas à travers un acte de transsubstantiation, comme le promet l'Église (tous les chrétiens participant à l'Eucharistie deviennent des *kebristophoros*, « porteurs du Christ »), mais à travers une union charnelle qui assure la reproduction corporelle.

L'image de la femme gravite autour de Marie-Madeleine. Cette figure est indispensable lorsque la reconstitution de la « vie amoureuse » de Jésus se met en place. La prostituée (convertie ou non) devient le mobile de la rédemption christique.

Il s'agira de montrer les interférences entre l'Ancien et le Nouveau Testament dans des textes métadiégétiques construits autour de l'humanité de Jésus (Saramago, Manet, D. H. Lawrence) où l'Ancien Testament est repris de façon voilée, de sorte que ce second récit devient la référence d'un amour salvateur du Christ, différent de la variante traditionnelle du sacrifice rédempteur accompli par la mort sur la croix.

Mais cela demande que l'on explore un autre aspect laissé de côté, tabou lui aussi, la relation de Jésus avec l'autre Marie, la mère de Jésus, ainsi qu'un possible rêve freudien du Christ enfant, complexe fabriqué par l'imaginaire de la poétesse Anne Sexton.

2. Chant de l'amour sensuel

Cette partie analyse la relation que Jésus entretient avec celle qui devient le prototype biblique de la femme sexuelle, qui aime d'un amour corporel et qui devient chez Saramago et Lawrence la femme rédemptrice, que ce soit à travers un amour charnel ou spirituel. Cela suppose une courte incursion dans le monde ancien pour évoquer l'amour entre Jésus et Marie-Madeleine gouverné par la déesse Ishtar (dans le texte de Lawrence), ainsi que la même relation, d'un autre point de vue, moins sexuel, comme imitation du *Cantique des Cantiques* (chez Saramago).

² José Saramago, *L'Évangile selon Jésus Christ (O Evangelho Segundo Jesus Cristo, 1991)* trad. du portugais par Geneviève Leibrich, Seuil, Paris, 1993.

³ Eduardo Manet, *Ma vie de Jésus*, Grasset, Paris, 2005.

⁴ D. H. Lawrence., *L'homme qui était mort (The Man Who Died, 1929)* traduit de l'anglais par Jacqueline Dalsace et Drieu la Rochelle, Préface de Drieu de Rochelle, Gallimard, 1933.

⁵ Anne Sexton, *The Complete Poems*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1999.

2.1. Jésus vivant le *Cantique des Cantiques*

L'imaginaire maritime de la contrée portugaise ouverte à la mer a certainement privilégié dans le célèbre *Évangile* de Saramago l'assimilation de la figure christique à un homme évanescent, rêveur, amoureux, appartenant à la mer et s'effaçant parmi les vagues pour vivre son retrait au désert en compagnie du diable, camouflé sous l'image du Bon Pasteur.

La problématique des réécritures des figures chrétiennes, notamment celle du Christ, et du rapport hypo / hypertexte est très complexe. Bertrand Westphal⁶ s'est déjà engagé dans une superbe démonstration portant sur la dynamique des échanges évangéliques et littéraires. L'enjeu de notre recherche se détache de l'exploration taxinomique des textes tissés autour de la geste christique, mais si on veut l'intégrer dans la structure quadrilatérale proposée par Bertrand Westphal (*Evangelia varia, Evangelium christi, Evangelium et alteri, Evangelium redivivum*), *L'Évangile de Jésus Christ* de Saramago serait à sa place dans la catégorie *Evangelium Christi*. Il s'intégrerait aussi dans la catégorie « *Evangelium et alteri* », car l'Évangile devient un récit second en faveur de l'« autre histoire », vétérotestamentaire cette fois-ci, le livre du *Cantique des Cantiques* qui constitue le répertoire mimétique du couple amoureux (Jésus et Marie-Madeleine).

Dans un premier temps, les vagues de l'amour christique chez Saramago nous ramèneront dans l'univers du *Cantique des Cantiques*, comme forme d'accomplissement de l'amour de Jésus. La candeur de l'amour christique, greffée par le sceau du *Cantique des Cantiques*, se trouve dans le roman de Saramago aux antipodes de la grande aventure de la tentation de Jésus par le diable. La femme ne représente aucunement une image de la tentation et de la volupté funeste, mais elle est l'incarnation de l'amour, amour imprégné de vertus salvatrices. Saramago construit un roman-puzzle, où pullulent anachronismes et discordances bibliques. Il propose un texte influencé par des paradigmes empruntés à la littérature gnostique et apocryphe (comme la scène des oiseaux sculptés en terre et réveillés à la vie par le souffle de Jésus enfant) tout en reprenant avec subtilité des épisodes facilement repérables dans certains récits apocryphes comme *L'Évangile de l'Enfance du Pseudo-Mathieu*, de *l'Histoire de l'enfance de Jésus*, de *Vie de Jésus en arabe* ou bien *Histoire de Joseph le charpentier*⁷. Avec la même finesse, il fait alterner l'amour entre Jésus et Marie Madeleine avec des versets attribués aux deux amoureux du chant vétérotestamentaire. Dans l'esprit de l'esthétique baroque, l'écrivain crée une belle histoire d'amour entre Jésus et Marie-Madeleine qui semble répéter celle du *Cantique des Cantiques*. Fondée sur une intrigue oscillante, entre disparitions et apparitions incessantes, la relation entre les deux personnages est profondément marquée par l'incertitude de Jésus qui doute de sa messianité. La relation avec Marie Madeleine en dépend et hésite entre la vocation au célibat, au sacrifice, et l'autre forme du salut, l'amour humain.

⁶ Bertrand Westphal, *Roman et Évangile. Transposition de l'Évangile dans le roman européen contemporain (1945-2000)*, Pulim, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2002.

⁷ *Écrits Apocryphes Chrétiens*, I, Bibliothèque de la Pléiade, édition publiée sous la direction de François Bovon et Pierre Geoltrain Paris, Gallimard, 1997.

Au niveau olfactif, les épisodes explorant la relation de Jésus avec Marie Madeleine transpirent d'odeurs. Au niveau visuel, ils abondent en références à l'olivier et au figuier, dans un mélange confus. À côté de l'interprétation renvoyant à l'éloignement du peuple d'Israël et à la synagogue qui n'apporte pas de fruits (arbre que Jésus maudit), cette image récurrente, recevant des valences anthropomorphes, peut rappeler l'arbre du paradis dont les feuilles ont servi au couple primordial pour se cacher après leur premier péché⁸. Marie-Madeleine et Jésus semblent renouveler ce couple : si la tentation et le péché sont venus dans le monde à cause de la femme, ils seront enlevés de la même manière, par une femme. Cette femme n'est pas la Vierge Marie, mère de Jésus, comme on pourrait s'attendre, mais Marie-Madeleine, celle qui a péché par son corps. La relation avec Marie-Madeleine est ornée de citations coupées et suspendues du *Cantique des Cantiques*, qui constitue un procédé mimétique de mise en miroir des deux couples. La communion entre les amoureux est si grande qu'on a l'impression que Jésus instaurerait l'Eucharistie exclusivement entre eux deux.

Ils étaient assis par terre, l'un en face de l'autre, avec au milieu une lumière et les restes du repas. Jésus prit un morceau de pain, le rompit en deux et, donnant une partie à Marie, il dit, Que ce pain soit le pain de la vérité, mangeons-le pour croire et ne pas douter.⁹

La gamme des parfums et des plantes qui se dégagent de Marie-Madeleine est un autre indice qui renvoie au couple vétérotestamentaire et surtout à Marie-Madeleine. La belle chevelure, les larmes et le parfum¹⁰ sont les trois éléments-clé, traditionnellement attribués à Marie Madeleine. Ils jouent un rôle capital dans l'Évangile biblique ainsi que dans *L'Évangile selon Jésus-Christ* de Saramago et semblent constituer une préfiguration de la mort.

Rajoutons quelques considérations sur le *Cantique des Cantiques* qu'on évoque souvent et qui mèneront chez Lawrence vers l'exploration d'une relation entre Jésus et Marie-Madeleine puisant dans l'Antiquité orientale. Le chant n'est pas une œuvre facile à dater et à assimiler. Les interprétations subissent tout un parcours stratifié, qui part des approches littérales, passe par l'exubérance mésopotamienne et égyptienne pour arriver aux interprétations plus tardives articulées dans une optique néotestamentaire par les Pères

⁸ Le figuier ne cesse d'annoncer l'imminence d'un danger : « le soleil déclinait, l'ombre maléfique du figuier approchait » (Saramago, *L'évangile selon Jésus Christ*, p. 187). Aussi deviendra-t-il l'arbre maléfique auquel Judas va se pendre. Il y a beaucoup d'images inquiétantes dans le roman, souvent rattachées à l'imaginaire baroque, comme l'éternelle mer avec son aspect flottant, le clair-obscur de la maison qui brûle, l'incendie (préfigurant aussi la fin d'une étape), la confusion de Jésus, les apparitions ambivalentes de l'ange-diable, le constant malaise de l'attente de la mort.

⁹ José Saramago, *op. cit.*, p. 263.

¹⁰ Jean-Yves Leloup, *L'Évangile de Marie: Myriam de Magdala: Évangile copte du II^e siècle*, Paris, Albin Michel, 2000. Dans cet évangile, comme Jean-Yves Leloup l'explique, c'est le principe de l'Anthropos qui est privilégié, de l'Humain invité à dépasser son humanité. La relation de Jésus avec Marie est mise sur le compte d'une union en vue de devenir « archétype de la synthèse ». *L'évangile de Marie* ouvre une autre possibilité de se questionner sur la résurrection christique, tout en mélangeant une tradition platonicienne et néoplatonicienne avec la structure tripartite de l'être humain (corps, âme, esprit), et l'héritage sémitique (pneuma, ruah).

de l'Église qui y voient une préfiguration de la relation entre Jésus et l'Église. Il faut noter aussi l'interprétation cultique qui lit dans le *Cantique* la transposition d'une liturgie païenne du Proche-Orient, pour célébrer le dieu qui meurt et qui cherchera son amoureuse (la déesse de l'amour et de la guerre) en enfer. Dans le monde antique, pour la fête du Nouvel An, l'union entre le roi et la grande Prêtresse était devenue un rituel en vue du renouveau de la fécondation. On a même pu voir dans les repliques des amoureux du *Cantique des cantiques*, la traduction du mariage entre le dieu de la végétation Dumuzi et la déesse Inanna¹¹.

La prostitution sacrée avec son rituel (appelée la loi de Vénus) dont témoigne Hérodote¹², est reprise aussi par Lawrence. Les figures de Marie-Madeleine¹³ et de la déesse Inanna-Ishtar¹⁴ sont deux figures féminines centrales du texte. Lawrence accorde une place centrale à Ishtar, que Jésus rencontre dans son voyage interstitiel, après sa mort et avant sa résurrection. Elle représente une forme salvatrice, car la résurrection de Jésus est possible seulement à travers la femme, en vue de l'accomplissement annoncé.

2.2. Au carrefour de deux mondes. Le Christ entre Marie Madeleine et Ishtar (D. H. Lawrence, Anne Sexton)

L'obsession de Lawrence pour l'amour et le corps dépasse les convictions contemporaines pour plonger dans le monde chrétien et antique, dont il exploite les paradigmes, en vue de créer l'homme total¹⁵ c'est-à-dire l'homme naturel ainsi que social :

Comme Nietzsche, Lawrence renoue le lien entre la nature et la société : par delà le christianisme trop rationnel, par delà même la philosophie rationnelle des Grecs, il retrouve le sens de la religion primitive, c'est-à-dire qu'il sent le lien étroit entre les forces physiques et les forces spirituelles.¹⁶

¹¹ Anne-Marie Pelletier, *Le Cantique des Cantiques*, Cahiers Évangile nr. 85, Éditions du Cerf, p. 12.

¹² *Apud.* Constantin Daniel, *Civilizația asiro-babiloniană (La Civilisation Assiro-Babylonienne)*, Ed. Sport-Turism, București, 1991, p. 158.

¹³ Marie-Madeleine est une figure complexe, multiple qui regroupe souvent dans l'imaginaire collectif trois femmes probablement différentes selon les évangiles et les évangélistes et d'après les autres matériaux reconstitutifs, mais que la tradition s'est contentée d'assimiler à l'image d'une seule femme dans trois étapes différentes d'évolution (la pécheresse, la pénitente et la contemplative).

¹⁴ Jacqueline Kelen, dans son article « La passante considérable » du volume consacré à la figure de Marie-Madeleine (*Marie-Madeleine. Figure mythique dans la littérature et les arts*, sous la dir. d'Alain Montandon, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 1999) suggère aussi ce rapport tendu entre Marie-Madeleine, représentante du monde chrétien et Ishtar, à laquelle Marie-Madeleine est accolée, symbole de l'ancien monde : « Qui triomphe ici, le fils d'un Dieu unique ou l'antique Déesse – Ishtar ou Astarté -, la Dame qu'insultaient déjà les prophètes (Ézéchiel surtout), la Dame qu'ils qualifiaient d'affreuse prostituée ? » (p. 15).

¹⁵ La problématique s'ouvre aux débats du champ de la morphologie du fait social total (dans la lignée de Mauss) où l'homme total défile. Les recherches prolixes du dernier siècle dans le domaine de la sociologie, ethnologie, mythographie, linguistique ont certainement été pressenties par Lawrence qui y a finement participé par sa démarche essayant de détourner l'homme des effets nuisibles d'une société industrielle. L'œuvre de Lawrence invite vivement à un retour au sacré primitif.

¹⁶ D.H. Lawrence, *op. cit.*, p. 31.

D.H. Lawrence exploite dans ses romans très controversés la réalité corporelle. Il se veut le créateur même d'un *roman-corps*¹⁷ (*Körperbildungsroman*¹⁸), où le corps joue un rôle central et subit un parcours complexe, qui va du sexuel, de l'érotique jusqu'à la dimension excrémentielle, morbide et cadavérique. La mystique du plaisir sexuel n'est pas absente, qu'elle soit traitée de façon profane ou sacrée (comme celle attribuée à Jésus Christ dans *L'homme qui était mort*).

La nuit noire de l'âme de Jean de la Croix devient chez Lawrence la nuit du corps, *l'enfer du corps*¹⁹, soumis au passage du temps, à la dégradation. Il dénonce ce que Michel Serres²⁰ appelle *exodarminisme*, c'est-à-dire la projection de l'époque technologique, où le corps industrialisé est devenu objet et machine. Représenter Jésus Christ dans sa corporalité constitue une mutation au niveau du paradigme de la résurrection, qui deviendra une résurrection humaine et sexuelle.

Malade depuis longtemps et passant par l'imminence de la mort pour revenir à la vie, Lawrence²¹ rattache cette expérience à la celle de Jésus Christ, qui a vécu, comme le *credo* chrétien l'affirme, dans les limbes de l'enfer, pour ne regagner qu'après le paradis. Dans le texte de Lawrence, Jésus manque d'identité. Il n'est que « l'homme qui était mort », celui qui se réveille avec le cri du coq avant l'aube, dans un état corporel incertain :

Un homme s'éveilla du long sommeil dans lequel il était lié. Il se réveilla, gourde et froid, à l'intérieur d'un trou creusé dans le roc. Pendant tout le long sommeil, son corps avait été comblé de douleur et maintenant encore il était comblé de douleur. Il n'ouvrit pas les yeux. Pourtant, il se savait réveillé, et gourde, et glacé, et raide, et plein de douleurs, et lié. Son visage était entouré de froides bandes, ses jambes étaient attachées ensemble, seules ses mains étaient libres. Il pouvait remuer s'il le voulait, il le savait. Mais il n'avait pas de vouloir. Qui donc souhaiterait revenir d'entre les morts ? Une profonde, profonde nausée montait en lui à l'idée du mouvement. [...] il avait voulu demeurer en dehors, là où la mémoire même est pétrifiée.²² [...] Il marcha sur ses pieds percés, n'appartenant ni à ce monde, ni à l'autre. »²³

Le chant du coq restitue l'humanité à Jésus (il commence à boire et à manger) et ce n'est pas par hasard si cette humanité, y compris la réalité sexuelle, est « activée » par la présence de cet animal²⁴.

¹⁷ Noëlle Cuny, *D.H. Lawrence, Le corps en devenir*, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 18.

¹⁸ D.H. Lawrence, *op. cit.*, p. 45.

¹⁹ *Ibid.*, p. 34-35.

²⁰ *Ibid.*, p. 77.

²¹ Lawrence écrit *L'homme qui était mort* avant sa propre mort à 44 ans.

²² Lawrence, *op. cit.*, p. 46.

²³ *Ibid.*, p. 53.

²⁴ On connaît bien quel moment marque le coq et son chant dans les évangiles canoniques. Pourtant, dans les évangiles apocryphes (*Écrits Apocryphes Chrétiens II*, édition publiée sous la direction de Pierre Geoltrain et Jean-Daniel Kaestli, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2005, 2156 p.), il y a même un apocryphe appelé *Livre du Coq* où Jésus ressuscite le coq rôti du pharisien Simon pour l'envoyer suivre Judas dans son parcours de trahison. Le coq sort de la logique nourricière pour être réhabilité dans sa condition animale (il sera enlevé au ciel) en tant que témoin.

La rencontre de Jésus avec Marie-Madeleine est marquée par le refus de tout rapprochement physique avant qu'il ne se soit « purifié », avant qu'il ne soit re-né en tant qu'être sexuel, c'est-à-dire avant qu'il n'ait rencontré Isis, celle qui reconstruira sa sexualité.

La deuxième partie du texte est marquée par l'arrivée de Jésus chez la prêtresse Isis, la femme-lotus. Comme Isis reconstruit Osiris, y compris sexuellement, l'arrivée de Jésus chez la grande déesse coïncidera avec sa recreation en tant qu'être humain sexuel. Sa résurrection se transforme en une résurrection du corps et des désirs sexuels. À travers Isis, Jésus découvre le sexe féminin, la féminité, le mystère de la femme : « Il était revenu à la vie, non pas à cette même vie qu'il avait quittée, la vie des petites gens qui vivaient à petite journée. Né une seconde fois, il était dans l'autre vie, dans la grande journée de la conscience humaine »²⁵. La relation de Jésus avec Isis rappelle le rituel de la prostitution sacrée dont on a parlé *supra*. La déesse tombe enceinte, ce qui constitue le geste ultime de la résurrection de Jésus, nouvel Adam, qui procréé : « Elle pensait seulement : „Osiris est en moi. Osiris ressuscité est en moi” »²⁶. La présence de cette femme, symbole de la résurrection sexuelle du Christ, qui le rend continueur *réel, physique* du monde, laisse place à des interrogations sur l'image de la femme dont les multiples facettes tendent à se réduire de plus en plus à une seule image, celle de la mère.

3. Autour de la femme-mère

Objet de polémiques, la relation entre Marie et Jésus est explorée par Saramago et Lawrence de manière à en faire le garant d'une transmission et d'une continuité identitaires. Les protagonistes deviennent des prototypes. Quant à Anne Sexton, elle traite ce sujet à la lumière de l'inceste.

3.1. Mère-épouse-sœur-prostituée (Saramago, Lawrence)

La figure de la femme qui gravite autour du Christ tend à se réduire chez beaucoup d'écrivains à une seule personne, appelée génériquement Marie, que ce soit sa mère, Marie-Madeleine ou son homologue, Marie de Bethanie. La relation entre le Christ et Marie subit une mutation car il ne s'agit plus de la relation allégorique entre lui et l'église (représentée par l'image de la Vierge), ni à la limite, d'une relation ingénue entre lui et la femme à réputation de prostituée qu'il sauve, mais d'une Femme archétypale, dépositaire d'une fonction eschatologique par son érotisme, marquée par les attributs de la femme totale : mère, sœur, amoureuse (d'ailleurs, le prototype de cette femme est déjà présent dans le *Cantique des Cantiques*).

Chez Saramago, le drame de Jésus²⁷ confus pour ce qui regarde son messianisme, connaît un parcours qui commence avec son existence utérine: Marie entend l'enfant

²⁵ *Ibid.*, p. 134.

²⁶ *Ibid.*, p. 176.

²⁷ Il semble que Jésus, porteur de deux semences, l'une divine, l'autre terrestre, garde les attributs du répertoire païen.

bouger dans sa poitrine, sans pouvoir contrôler ce fœtus agité qui a l'air de ne pas lui appartenir et dont le destin semble fatalement décidé :

Les sensations qui allaient et venaient à l'intérieur de son corps, semblable aux marées de l'océan qu'elle n'avait jamais vu, mais dont elle avait entendu parler un jour, affluant et refluant dans le choc angoissant des vagues produites par le mouvement de son enfant qui renouait de façon singulière, comme si, à l'intérieur d'elle, il voulait la soulever sur ses épaules.²⁸

Ce qui devrait être matriciel et protecteur n'est en réalité qu'un corps étranger, réservoir biologique pour l'enfant qui va naître juste pour accomplir une autre souffrance :

[...] ce ne fut pas dans son propre corps qu'elle avait ressenti la douleur, elle l'avait sentie, certes, mais comme une douleur éprouvée en fait par quelqu'un d'autre, par qui, par l'enfant qui est en elle (...) à l'intérieur de son ventre les douleurs de son enfant lui font mal et elle ne peut lui venir en aide, il est si loin. »²⁹.

Les deux parents sont envahis par un sentiment de douleur à la vue de ce bébé dont le sort se dessine déjà. Marie, la mère de Jésus, éprouvant une maternité très fusionnelle (elle allaite son fils à son sein gauche, plus proche de son âme, tout comme l'épouse du *Cantique des Cantiques*), n'est ni vertueuse, ni droite. Elle est coupable de ne pas avoir cru en son fils, et elle en est punie. La mère de Jésus ne tardera pas à être destituée par Marie de Magdala, et celle-là ne tardera pas à s'adresser à lui en disant « Mon fils »³⁰. *L'Évangile* de Saramago tend aussi à réduire les femmes à un seul personnage : elles se substituent toutes à l'image d'une Marie archétypale, mère, sœur et amoureuse, tandis que Jésus et Joseph semblent répéter la figure du père céleste. De plus, ils auront la même fin. Un destin de sacrifice est annoncé par la mort de Joseph, crucifié aussi à l'âge de 33 ans. La transmission des sandales de Joseph à son fils annonce un autre héritage : la mort sur la croix ainsi que la culpabilité tragique, privée de faute précise. Et ce trait l'inscrit dans la lignée des *héros mythiques*, héros qui ont « le droit supérieur non pas tant au crime qu'à la culpabilité »³¹.

Depuis la naissance de Jésus, le sacrifice le poursuit. Toute une série de sacrifices défilent dans le roman, à partir du sacrifice des tourterelles dans le temple, jusqu'à l'épisode du Massacre des Innocents. Joseph est coupable d'avoir connu l'ordre de tuer les enfants et de n'en avoir rien fait. En revanche, chez Eduardo Manet, c'est Marie qui est à l'origine d'un événement historique d'ampleur, l'exode des Juifs à cause de la nouvelle qu'elle propage : elle aurait conçu de l'Esprit Saint: « Tu peux être fière, Marie, tu obliges

²⁸ Saramago, *op. cit.*, p. 51.

²⁹ *Ibid.*, p. 63-64.

³⁰ Saramago, *op. cit.*, p. 316.

³¹ Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*, Gallimard, coll. Idées, Gallimard, 1972, p. 26.

les Juifs à reprendre la route, encore une fois. Tu avais promis de ne plus parler d’Emmanuel. Je me demande ce qui m’empêche de te dénoncer »³².

Le problème de la mère et de l’amoureuse est transposé par Lawrence dans un conflit idéologique et religieux – polythéisme et monothéisme chrétien en réalité. Il semble être question chez lui de deux mères, Marie et Isis, ainsi que d’une triade de couples assez bien définis et qui entrent en conflit : les représentantes du monde antique, avec la Mère Isis et sa fille, puis les représentants d’une relation quasi divine, avec Jésus – le Père céleste, et, plus dans une temporalité humaine, le troisième couple du triptyque, Jésus et Marie. Ces figures se rapprochent, se séparent, entrent en conflit ou forment une symbiose, tout comme le *credo* de Lawrence qui a voulu toucher une réalité humaine hétérogène, qui inclurait dans un même être l’homme total.

En ce qui concerne Anne Sexton, que le réquisitoire de ses biographes rend coupable de passions incestueuses, elle projette la relation entre Jésus et sa mère sur le plan poétique et imagine une relation relation pécamineuse entre les deux.

3.2. Amour christique incestueux et complexe du *fils de la mère* (Anne Sexton, Eduardo Manet)

Qu’est-ce qui aurait poussé Anne Sexton, créatrice d’une poésie confessionnelle dont elle a longtemps renié l’étiquette et dont elle se réclamera plus tard, à imaginer un Jésus humilié, blasphémé, victime d’un amour incestueux de la part d’une mère envahissante ? L’image renvoie à la vie réelle d’Anne Sexton, accusée elle-même d’avoir molesté psychologiquement ses enfants devant lesquels elle se serait masturbée³³.

La figure de Jésus, ainsi que celle du père³⁴ (liée à son tour au paradigme chrétien), est un complexe qui fascine et qui inspire Anne Sexton. Elle-même mère et fille d’une mère qu’elle déteste toute sa vie, mais avec laquelle elle se réconciliera par l’écriture³⁵, Sexton s’intéresse à la famille, au christianisme, au mystère trinitaire et à celui de l’Immaculée Conception, pour les soumettre à la psychanalyse dans son écriture nerveuse, télescopant l’inconscient à l’instar des surréalistes³⁶. Un recueil entier de poèmes se réclame de cette fascination, poèmes écrits dans la frénésie de l’inconscient, de la névrose et de la vengeance. Tout son imaginaire sexuel féminin (ses poèmes sont consacrés à son utérus, à son sein maternel) a des fondements biographiques. La psychanalyse (dont les

³² Eduardo Manet, *op. cit.*, p. 44.

³³ Les informations au sujet du « dossier Anne Sexton » nous ont été fournies par la superbe maîtrise de licence de Mlle Alexandra Georgescu, recherche réalisée dans le cadre de ses études de littérature comparée à l’Université Babeş-Bolyai, Roumanie.

³⁴ Lire le poème *The Death Of The Fathers in Oysters*.

³⁵ Elle aurait gardé un certain mépris pour elle, dû au problème de l’identité paternelle que sa mère aurait tenue secrète. Strindberg éprouvera la même angoisse à l’égard de la paternité, car, l’handicap de l’homme devant la femme est de ne jamais pouvoir prouver sa paternité. Dans la pièce de théâtre *Le Père* (in *Théâtre complet*, tome 2, Paris, l’Arche, 1982, 579), la figure du père est abolie, l’homme devenant la victime du pouvoir envahissant et accablant de la femme.

³⁶ Linda Gray Sexton et Lois Ames, *Anne Sexton: À Self-Portrait in Letters*, Boston, Houghton Mifflin Company, 2004, p. 361.

thérapies ne sont pas étrangères à Anne Sexton) voit en Dieu la projection d'un père substitutif. En conséquence, il faut d'abord évoquer le cadre familial d'Anne Sexton.

La figure christique et l'univers religieux sont pour elle plus qu'une curiosité et un jeu imaginatif qui sert de prétexte de l'écriture. La religion fait l'objet de longues interrogations personnelles :

Je pense à Marie... Je me demande ce qu'elle avait éprouvé. Comment pourrais-je savoir plus sur elle?... Je suis sotte. J'aurais voulu que Marie eût gardé un journal... qu'elle y consigne ses pensées. Trop souvent, la nativité semble être racontée par les mêmes paroles ; et la petite enfance de Jésus... tout comme une fable dans laquelle personne ne croit pas ou dont on n'est pas sûr. Où peut-on lire sur Marie... ? Quel était le temps, qu'elle était la température cette nuit-là ? Comment était-elle vêtue ? Combien a-t-il duré son travail ? Ce sont des choses comme ça... que la poétesse qui m'habite veut savoir. »³⁷

Anne Sexton est en quête du mystère du christianisme, qu'il soit mystique ou profane. Elle se réclame chrétienne, mais en même temps, elle déconstruit le christianisme en vertu de ce même credo qui lui donne le droit d'aller aussi loin qu'elle veut : « Il n'y a que ceux qui croient qui se moquent »³⁸. Sa biographe, Diane Wood Middlebrook, rappelle sa correspondance avec un prêtre, fasciné par ses productions et qui voyait en elle le porte-parole d'un dieu poétique: « Dieu est dans ta machine à écrire. »³⁹.

Travaillée à l'infini par des contradictions, à la base de sa création, ainsi que par ses longs séjours dans des asiles, Sexton connaît l'exaltation religieuse qu'elle s'approprie : « Ô, je crois vraiment en Dieu – c'est le Christ qui me tourmente »⁴⁰.

The Book Of Folly ainsi que *The Jesus Papers* se présentent comme les cris des prophètes lors de leurs moments d'égarement. Folie et sainteté (*holly-folly*), transe, angoisse, appropriation d'un Jésus humain, sont quelques éléments de la ligne principale de ces recueils. Le même principe de transposition des éléments biographiques dans son œuvre est repérable dans les poèmes consacrés à la religion. Elle se projette elle-même (avec ses pulsions sexuelles) dans l'image christique jusqu'à faire de Jésus son double destructeur et terrifiant. Dans le poème *Jesus suckles*, la relation incestueuse et libidinale entre Jésus et sa mère est évidente. De même, dans le poème *Jesus asleep* (qui contient de forts accents freudiens, car elle attribue à Jésus une nature obscure, refoulée, des rêves

³⁷ *Ibid.*, p. 153 : “I think of Mary... I wonder what she felt. How could I find out more about her?... I'm silly. I wish Mary had kept a diary... and put down her thoughts. The birth seems to be told too often in the same words and the early life of Jesus... all like a fable that no one quite believes or is sure of. Where can [one] read about Mary... ? What was the weather and temperature in Bethlehem that night? What was she wearing? How long was her labor? Things like that... it is the poet in me that wants to know.” Vue qu'on ne possède pas de traductions de la production poétique d'Anne Sexton, les traductions nous appartiennent.

³⁸ “God is not mocked except by believers”.

³⁹ Anne Sexton, *The Complete Poems*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1999, p.xxiii; “God is in your typewriter”.

⁴⁰ Linda Gray Sexton et Lois Ames, *op.cit.*, p.346; “Oh, I really believe in God- it's Christ that boggles the mind”.

incestueux non filtrés par la raison), « *Jesus slept as still as a toy / and in His dream / He desired Mary. / His penis sang like a dog* ». Des fantasmes érotiques sont attribués à un nouveau-né, qui, chose plus ou moins bizarre, est toujours représenté dans l'iconographie comme un enfant-adulte.

Les seins de la mère de Jésus, source de lait et de plaisir, instaurent un rituel où Marie devient non seulement sa mère, mais aussi le prototype de la femme-épouse (« Je suis un bébé de gélatine et tu es ma femme »⁴¹), comme dans le *Cantique des Cantiques* où les trois hypostases de la Femme (mère, sœur et épouse) se confondent. Comme chez Eduardo Manet, le sexe de Jésus ressuscite aussi (« Son pénis a saigné comme un chien »⁴²), non en vue de la fécondation, mais en raison de la renaissance artistique : « Avec son pénis comme un couteau / Il a façonné Pièta »⁴³. Dès lors, les seins de Marie deviennent le symbole du renouvellement de sa nature, car, décrits comme deux pommes (« Marie, tu es géniale, tes pommes blanches me rendent heureux »⁴⁴), ils renvoient à la nouvelle Ève, qui renaît encore plus sexuelle.

L'image de Marie-Madeleine n'est pas exclue de cette orgie poétique ; elle est exorcisée et guérie de sa maladie à travers le même érotisme cru, par Jésus qui touche ses seins, tout en la libérant de la sexualité malade. Mais le jeu érotique de Sexton ne s'arrête pas là : Marie-Madeleine devient l'homologue de Jésus dans ce jeu de plaisirs (« Elle a suivi Jésus comme un chiot. (...) / Et elle est devenue son animal. »⁴⁵).

Si Anne Sexton imprègne ses poèmes d'un érotisme exacerbé coïncidant avec son esthétique, Eduardo Manet crée lui aussi un texte extrêmement audacieux. Presque lascive, *Ma vie de Jésus* propose une écriture fragmentaire jaillissante, poétique, marquée par de forts accents sexuels, comme l'incipit l'annonce : « La terre reçoit son orgasme »⁴⁶.

Comme s'il accomplissait une prophétie vétérotestamentaire, le texte n'est qu'une mise en scène de la déconstruction de l'histoire du christianisme⁴⁷ qui se défait pour se refaire et pour se clôturer avec ce qui est devenu le christianisme. Il surprend le christianisme à la limite de son accomplissement et éclaire là où l'histoire se tait tout en laissant une grande liberté imaginative.

La figure de la mère occupe une place centrale, car Jésus lui appartient de manière entière et indéfectible. Jésus est le fils de la mère, jamais celui du père. S'il appartient à un père, c'est au Père céleste, image transmise par sa propre mère qui se sent fécondée par la divinité et qui se rend coupable des événements malheureux qui s'abattront sur le peuple juif : « Dieu est le père de cet enfant. C'est lui qui l'a placé dans mon sein »⁴⁸, « - Ma mère

⁴¹ "I'm a jelly-baby and you're my wife".

⁴² "His penis sang like a dog".

⁴³ "With His penis like a chisel / He carved the Pieta".

⁴⁴ "Mary, your great / white apples make me glad".

⁴⁵ "She followed Jesus around like a puppy [...] / and became His pet".

⁴⁶ Eduardo Manet, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁷ Pour un déploiement philosophique de cette problématique consulter Jean-Luc, *La Déclousion (Déconstruction du christianisme, 1)*, Galilée, Paris, 2005, 230 p et *L'Adoration (Déconstruction du christianisme, 2)*, Galilée, Paris, 2010, 146 p.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 19.

est une sainte femme, une vierge. Je n'ai qu'un seul père, celui qui règne dans le ciel »⁴⁹. Or, confus, Jésus deviendra aussi victime des machinations des apôtres, figures obscures, néfastes, diaboliques et qui joueront avec l'idée de son messiasme, tout en l'humiliant⁵⁰.

Dès le début, Marie instaure le malaise et le désordre. Dès son entrée dans la famille de Joseph, elle trouble son ordre et son harmonie, comme le confesse la mère de Joseph : « Marie n'apportera dans notre maison que du chagrin et de la honte. Mon cœur me le dit »⁵¹. La prémonition s'accomplit, car les parents de Joseph meurent après son mariage avec Marie. De plus, elle semble fatalement touchée par une certaine destinée tragique : « Même quand elle dort, Marie garde les cuisses serrées et les doigts repliés dans ses poings fermés »⁵².

Les scènes d'agression voire de viol ne manquent pas. Joseph ne s'inscrit plus dans l'image de l'homme serein et paisible, il est le père agresseur, castrateur, le mari qui viole ; il devient cannibale, animal, le mâle par excellence, qui procrée sans limites pour proclamer sa virilité mise en doute lorsque Marie réclame la naissance de Jésus à partir d'une semence céleste :

Il voit son sexe de femme, cette chose qu'il a tant désirée, tant imaginé dans ses rêves.

Il voit ce sexe ouvert, offert. Un fruit. Une fente. Des lèvres. Une fleur. Il veut le décrire, lui donner un nom. Il ne sait pas. Il sait. [...] Il ne sait pas. Il sait. Il tombe à genoux entre ses jambes. Il approche son visage de la fente.

Il embrasse, lèche, boit, respire, mange.

Il se souvient de phrases entendues dans son enfance, de mots chuchotés par les adultes.

Le fruit défendu.

Le péché mortel.

La chute de l'Ange.

Et il se dit que ce fruit est vin doux et que rien ne pourra séparer sa bouche de cette fente, ni

Dieu, ni les hommes, ni le Diable. »

[...]

Il entre en elle, se verse à flots dans la chaleur de son ventre.

Et il crie son doux nom :

- Marie !

Une fois encore, il vit l'extase.⁵³

⁴⁹ *Ibid.*, p. 114.

⁵⁰ « C'est Jean qui frappe le premier. Il lui donne des claques rapides en émettant des petits cris. Pierre le fait mettre à genoux d'un coup de poing administré avec efficacité, mais sans haine. Jacques et Matthieu s'amusent un bon moment en le cognant sur tout le corps comme s'il s'agissait d'un sac de farine. Quand ils s'arrêtent, Simon le Zélé se lance sur lui avec frénésie : il le frappe des poings et des pieds, cherchant surtout à toucher les parties les plus sensibles. » (*Ibid.*, p. 116)

⁵¹ *Ibid.*, p. 10.

⁵² *Ibid.*, p. 14.

⁵³ *Ibid.*, p. 20-22.

Excité par un désir irrépressible, il la viole pendant son sommeil devenant ainsi le meurtrier symbolique de Marie, et en conséquence celui de ce fils dont il ne peut prouver la paternité : « - S'il faut que tu sois morte pour t'accoupler à moi, meurs donc, Marie ! Il se penche sur elle et lui arrache le couteau pour le lui enfoncer dans le cœur. » Le geste est arrêté *in extremis* par le cri de l'enfant : « Papa ! »⁵⁴.

Les personnages connaissent un trajet de plus en plus diabolique : Joseph se livre à un commerce monstrueux, il commet des crimes, qu'il met sur le compte de sa liberté et de son pouvoir : « Il avait compris qu'en tuant, l'homme peut devenir un dieu. »⁵⁵. Quant à Jésus, il est surpris dans son hypostase humaine, nerveuse, passionnelle, il est accablé par l'amour de Marie de Magdala, prostituée qui pratique ce métier par « amour de l'Amour »⁵⁶.

Quant à l'autre Marie, la mère de Jésus, elle se transforme en une sorte de déesse parée de bijoux et de parfums et certains l'ont assimilée à la Vierge Marie :

Ta Marie, elle ne pense qu'aux bijoux, aux parfums, aux fanfreluches. Elle veut sans cesse plus de soies, plus de cotons brodés et se fait coudre d'innombrables parures. Toute bleu pâle. La couleur d'une reine, d'une madone, dit-elle. Et son exemple tourne la tête à nos femmes. C'est à celle qui sera la plus parfumée, la plus peignée, la plus joliment maquillée.⁵⁷

Le culte de Marie se pratique comme celui d'une pythie. Bien mieux, ses compagnes, Marie, Jeanne, Véronique, Marthe se jettent sur les « intrus » comme des Érinyes sur les ennemis. Et alors, elles proclament Marie en grande déesse :

Toi, Marie,
Reine du ciel,
Vierge unique,
Regarde-nous !
Oh, Marie,
À tes pieds,
Humble et soumises
Accorde-nous
La Rédemption ! »⁵⁸

« Marie la Vierge.
Marie l'épouse.
Marie la mère.⁵⁹

⁵⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 166-167.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 185.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 188.

Marie, presque maléfique, lutte pour la propagation iconographique du Christ et de Dieu en vue de se célébrer elle-même tout en se mettant en position divine, en position de femme de Dieu⁶⁰ : « Cette nuit nous avons gagné une belle bataille contre les forces de l'orgueil et du désordre. Que Dieu, mon époux, et son fils en soient témoins ! »⁶¹.

Le roman semble mettre en scène la démythification d'un christianisme constitué sur le terrain du paganisme et du judaïsme. C'est une autre vision de cette religion de l'amour, amour exploité dans la double perspective qui sépare les mondes chrétien et antique : *eros* et *agapè*.

Qu'elle soit épouse, amie ou mère, la femme qui accompagne Jésus dans les fictions contemporaines est toujours une hypostase salvatrice qui permet à Jésus de s'accomplir dans une dimension sexuelle (plus ou moins consciente) et humaine. Mais ce geste est aussi le réflexe d'une société créatrice d'un cinquième évangile qui veut aborder le côté tabou et elliptique de la vie de Jésus Christ.

Bibliographie

Corpus primaire

LAWRENCE, D. H., *L'homme qui était mort*, traduit de l'anglais par Jacqueline Dalsace et Drieu la Rochelle, Préface de Drieu de Rochelle, Gallimard, 1933, 186 p.

MANET, Eduardo, *Ma vie de Jésus*, Grasset, Paris, 2005, 317 p.

SARAMAGO, José, *L'Évangile selon Jésus Christ*, trad. du portugais par Geneviève Leibrich, Seuil, Paris, 1993, 376 p.

SEXTON, Anne, *The Complete Poems*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1999, 622 p.

Bibliographie critique

CAILLOIS, Roger, *Le mythe et l'homme*, Gallimard, coll. « Idées », Gallimard, 1972, 183 p.

CONSTANTIN, Daniel, *Civilizația asiro-babiloniană*, Ed. Sport-Turism, București, 1991, p. 235.

CUNNY, Noëlle, *D. H. Lawrence, Le corps en devenir*, Presses Sorbonne nouvelle, Paris, ISBN 978-2-87854-376-6, 2008, 189 p.

DANIEL, Constantin, *Civilizația asiro-babiloniană (La Civilisation Assiro-Babylonienne)*, Ed. Sport-Turism, București, 1991, 405 p.

ÉCRITS APOCRYPHES CHRÉTIENS, I, Bibliothèque de la Pléiade, édition publiée sous la direction de François Bovon et Pierre Geoltrain Paris, Gallimard, 1997.

ÉCRITS APOCRYPHES CHRÉTIENS II, édition publiée sous la direction de Pierre Geoltrain et Jean-Daniel Kaestli, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2005, 2156 p.

LELOUP, Jean-Yves, *L'Évangile de Marie: Myriam de Magdala: Évangile copte du II^e siècle*, Paris, Albin Michel, 2000.

⁶⁰ Elle renouvellera la Trinité chrétienne, en remplaçant le Saint Esprit par une femme.

⁶¹ *Ibid.*, p. 308.

MARIE-MADELEINE. *FIGURE MYTHIQUE DANS LA LITTÉRATURE ET LES ARTS*. Sous la direction d'Alain Montandon, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 1999, ISBN 2-84516-102-6, 413 p.

NANCY, Jean-Luc, *La Décloison (Déconstruction du christianisme, 1)*, Galilée, Paris, 2005, 230p.

NANCY, Jean-Luc, *L'Adoration (Déconstruction du christianisme, 2)*, Galilée, Paris, 2010, 146p.

PELLETIER, Anne-Marie, *Le Cantique des Cantiques*, Cahiers Évangile nr. 85, Éditions du Cerf.

SEXTON, Linda Gray, AMES, Lois, *Anne Sexton: A Self-Portrait in Letters*, Boston, Houghton Mifflin Company, 2004.

STRINDBERG, August, *Théâtre complet*, tome 2, Paris, l'Arche, 1982, 579 p.

WESTPHAL, Bertrand, *Roman et Évangile. Transposition de l'Évangile dans le roman européen contemporain (1945-2000)*, Pulim, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2002, 402 p.



Jésus-Christ et Marie, Cappella „Madonna”, Sacro Speco, Subiaco, XIV^e siècle.

INTERTEXTUALITY, DIALOGISM AND THE SOCIAL CONSTRUCTION OF JOURNALISTIC DISCOURSE

Adina PINTEA¹

Abstract

Newspaper texts are informative, factitive, persuasive or seductive textual patterns, which become cardinal considering the fact that their message to the recipients may mark - from a decisional point of view - the evolution of social, economic or political aspects. Media has the capacity of both creating an event and introducing an actuality that is characteristic to media discourse, which parallels the objective reality of the day-to-day event.

This study attempts at revealing theoretical and methodological frames that allow us to emphasize features of the identity of a mold that is taking shape and gaining more and more authoritative conceptual linguistic landscape. To fully understand the undeniable effectiveness of the journalistic discourse, the relevance of language tools in the media must be noted which has become a means of synthesis, reflection and more or less sequential interpretation of the reality. The heteroglossic and dialogic approach helps us show how any meaning of the text appears in a social context that would have created a number of alternative contradictory meanings, and meaning and social significance arising from the convergent or divergent relations is found with those alternative meanings.

Keywords: dialogism, discourse, heteroglossia, journalism, polyphony

Intertextuality and *dialogism* are two fundamental concepts to the present work. Along with cohesion, coherence, intentionality, acceptability and informativity, these concepts that are necessary for approaching journalistic texts derive implicitly from the linguistic phenomena related to the employment of language in the process of utterance and the relationship between the issuer and the recipient.

Based on the premise that any media text involves, builds and refers to previous texts (intertextuality), we shall appeal in our presentation to the contribution of M. Bakhtin² to the code and limits of linguistic competence. He shows that through dialogism, the enouncements of a text convey their meaning, and take on an ideological aspect, thanks to the relationships it establishes with other enouncements, more or less divergent, which are capitalized by/in the society at that moment. Thus, intertextuality is not confined to concrete, existing texts; the enouncements do not establish a heteroglossic relationship with alternative enouncements capitalized at the current moment only because they have been expressed in other texts, but because they could have been or could be expressed. That is why the recipient (the potential and present one) is a basic component of communication.

The concept of discourse is at the top of its theoretical career. Coming from highly different horizons (the distributionalism of Z. Harris, the theory of enunciation formulated by E. Benveniste, R. Jakobson's theory of the functions of the language), the

¹ Assist. Professor, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

² M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press Slavic Serie No. 1, 1981.

term *discourse* “knows a plurality of complementary and even contradictory meanings”.³ In *Analiza discursului. Ipoteze și ipostaze*, Daniela Roventa-Frumusani conducts an analysis of the basic concepts, useful for defining the term discourse by means of delimitations towards these. Hence, the term *discourse* comes up against a series of oppositions in which it takes on definite semantic values⁴.

In her intent to identify the common denominator of these perceptions on the discourse, Daniela Roventa-Frumusani highlights the event status of the discourse practice: “any enunciation involves a speaker and a public as well as the speaker’s intention to influence the latter in a certain way”⁵. The discourse emerges from the social communication with a complex psychological and cultural content, which “leaves its mark on any particular token”⁶ and the journalistic discourse, more than other specialized discourses, is structurally and functionally imprinted by social factors.

The discourse is the “profound structure of the text”⁷, the left trace that ensures linearization, and the text is part of the social event, since the way in which people (inter)act during their social life is writing or reading. Therefore, the discourse is initially configured as part of the action. Roventa-Frumusani states that the media discourse operates as a “coherent social narration, which induces thematic issues and hierarchies”.

A perspective that reflects the general-systemic hypotheses of the language and the use of the language is the one offered by the Russian linguist Mihail Bakhtin⁸, who introduces the concepts of *heteroglossia*, *dialogism* and *polyphony* in the linguistic landscape and openly pleads for the need for typological classification. Bakhtin argues that every community is operating with multiple social realities (sometimes convergent, sometimes divergent), and this process of divergence/convergence is reflected at text level. The texts

³ Dominique Maingueneau, apud Daniela Roventa-Frumusani, *Analiza discursului, Ipoteze și ipostaze*, Bucharest, Tritonic Publishing House, 2004, p.64.

⁴ Daniela Roventa-Frumusani, *Analiza discursului, Ipoteze și ipostaze*, Bucharest, Tritonic Publishing House, 2004, p. 64.

Discourse vs. phrase: The discourse is a succession of phrases (having the characteristic of syntactical and communication autonomy); contemporary researchers talk here about the text grammar or textual linguistics;

Discourse vs. enunciate. Beyond its character of linguistic unit (enunciate), the discourse represents a communication unit related to strictly determined generation requirements. In other words, the term is a determined type of discourse (for instance: media discourse, advertising discourse, news discourse etc.). From this point of view, discourse and enunciate have different meanings: the term “enunciation” covers the conceptual scope of the text in terms of structuring within the language, while discourse designates the linguistic study of the requirements for the production of this text.

Discourse vs. language: The language defined as a system of virtual values is opposed to discourse, that is to using the language in a specific context, which may restrict these values or it may generate other values. This last distinction is relevant especially for the field of the vocabulary. Therefore, the lexical neology belongs to the field of discourse. On the other hand, the language defined as a system used by the members of a linguistic community is opposed to discourse, considered as using a sequence of this system.

Discourse associated with a text and a context (a process associated with the product and the circumstances of its production). In this case, the communicational and thematic outlook generally coincide; for instance, in the case of written communication;

Discourse vs. narration or history as a form marked by operators pertaining to the threesome ego/hic/nunc, different from the past evocation, person III, in *illo tempore*.

⁵ Emile Benveniste, apud. Daniela Roveta-Frumusani, op.cit.,p. 64.

⁶ *Ibidem*

⁷ *Ibidem*, p. 67

⁸ M. Bakhtin, op.cit..

address those alternative realities and they are heteroglossias addressing/ calling directly to or identify implicitly a lot more or less divergent number of socio- semiotic realities. This perspective is very much like the conceptualization of a *locus* in which considerable centripetal and centrifugal forces that make up the discourse are nearing one another significantly.⁹ From this point of view, the heteroglossic-text addresses the cyclic/regular realities as they were expressed in earlier texts, and as they are expected to be presented in future texts. Consequently, any denotation, any meaning of the text occurs in a social context that would have created a number of alternative or contradictory meanings, and meaning and social significance arising from the convergence or divergence relations it is found with those alternative meanings. Heteroglossic perspective has consequences that entail even the way in which the semantics of the speaker's participation is "shaped" and develops from the premise that the language is the raw material/ the key resource for the construction of the reality, and each community includes social realities or perspectives on the surrounding world that may sometimes be convergent, sometimes divergent.

One of the things inherited from Bakhtin is the concept of *interdiscourse*, as a "interaction and influence of discourse mechanisms"¹⁰. Bakhtin notes the dialogical orientation of any discourse in studies concerning structure and construction of artistic narrative prose, where polyphony is construed as the achievement of a theme on various different voices (thus, on a dialogue-based principle: "By discovering the omnipresence of the intertext, the textual heteroglossia, Bakhtin exorcizes the fear of Babel and turns to account the polyphony of woven voices and around any text"¹¹. The discourse is never a monologue, but a dialogue, opened towards social universe.

Viewed from a dialogic point of view, the journalistic discourse develops a technique for evaluation as a semantic resource, using texts which give unilateral positioning, multiple text or inter-subjective in terms of intentionality, because there is a potential individual journalistic "meaning" sent by text or a group of journalistic texts. Thus, three voices of contemporary journalism stand out in such texts: the reporter's voice, the correspondent's voice and the columnist's voice (the term *voice* refers to the particular, interpersonal style or the orientation of these three types of journalistic voices). The distinctive rhetorical potential of the contemporary journalistic texts, also resides in the communicational qualities of the "voice" with which it is associated, (that of the reporter's in news items, the columnist's voice in opinion pieces, etc.).

All utterances expose a certain social attitude to risk and create a series of divergent or convergent relationships with a variety of alternative utterances, representing different social attitudes. Thus, we are allowed "a re-construction" of the semantics of "evidence", "the modality" or "the ambiguity" as well as the analysis of these re-constructions by encoding the acceptance of an alternative social attitude and its obvious inclusion into the discourse.

⁹ Michael Holquist, *Bakhtin and his world*, London, Routledge, 2002, p. 70

¹⁰ Daniela Roventa-Frumusani, *op.cit.*, p. 75.

¹¹ *Ibidem*, p. 76.

This heteroglossic orientation proves to be the antidote of the outlook according to which certain utterances are “neutral” from an interpersonal point of view, and consequently objective, while others show an interpersonal content and they are “doctrinal” (subjective).

From a functional systemic point of view, there is no utterance without interpersonal value, and the heteroglossic perspective reaffirms that even the most “objective” enunciation is laden with interpersonal tensions that develop due to an alternative set of contradictory enunciations. The degree of tension is generated by social factors and it is represented by the relation between the number and the social status of those alternative social and semiotic realities that were taken into account when the enunciation in question has been created. Therefore, we shall consider the following enunciations:

a. *Both the Minister of Education, Daniel Funeriu and Prime Minister Emil Boc notified him through intermediate persons that civil offices can be offered in exchange for voting against the motion of censure. (România Liberă, 29.10. 2010)*

b. *I believe that, both the minister of Education, Daniel Funeriu and Prime Minister Emil Boc notified him through intermediate persons that civil offices can be offered in exchange for voting against the motion of censure.*

We point out that the difference between them is not one of “fact” versus “opinion”, but rather one depending on the extent to which the enunciation fits/accepts the intertextual or dialogical context in which it operates. In one story, all utterances put at risk a certain social attitude and create a series of diverging or converging relationships, with a variety of alternative sentences, representing different social attitudes. Thus, we allow a "reconstruction" of the semantics of "evidence," the modality" or "ambiguity" and analysis of these reconstructions by encoding alternative social attitudes and acceptance of inclusion was evident in the speech. Heteroglossic orientation concept proves to be the antidote that certain statements are "neutral" in terms of interpersonal value, and, therefore, objective, while others show an interpersonal load and are "doctrinal" (subjective).

The journalistic discourse is as much about the views (interpersonal values) and the "facts" (values related experience). Different types of news sources are placed in the same measure to express opinions, make assumptions, to warn claim and to react emotionally to make statements like "facts" about what he has X to Y. Therefore, to focus solely on "facts" and "truth" means to leave out at least half the story. Without a theory of interpersonal relationship, he can explore the hidden strategies by placing them on a text writer and the reader, both in terms of evaluative assumptions, expectations and beliefs, which it passes. Therefore the heteroglossic perspective has consequences that go far, as we saw, for the way semantics is modelled by the speakers commitment / dedication. Assuming that language is a resource for constructing social reality, a fundamental precept of functional approaches to language, and that every community will contain multiple realities or perspectives on the world, sometimes convergent, sometimes divergent, we

note that all expressions subject social position to some risk and enter into relationships with a greater or lesser convergence / divergence, with a range of alternative expressions that represent different social positions.

This guidance strongly parses the heteroglossic notion of common sense, that certain expressions are interpersonally neutral in terms of and thus are "factual" or "objective", while others are interpersonally loaded in terms and are "presumptuous" or "attitudinal". In systemic functional perspectives, all expressions are analyzed as ideational and interpersonal, at the same time - there is no speech without interpersonal value. However, the influence of common-sense notion of "facts" is widespread and we might be tempted to see certain expressions as more popular than others. But the heteroglossic orientation reminds us that even the most "factual" expressions, structured to minimize the importance of interpersonal values, are loaded in terms of interpersonal relations; thus, they enter into tensed relations with a related set of alternative and contradictory expressions. The degree of this tension is determined socially. It is based on the number and social status of those socio-semiotic alternative realities in which the expression in question would be problematical. Consequently, the difference between the expression: "*The prime minister had seen the defamatory documents before they were presented to Parliament*" and the phrase "*In my opinion, it is possible that the Prime Minister has seen defamatory documents before they are submitted to Parliament*" is not one of "fact" versus "opinion", but of the degree to which expression is to recognize the intertextual or dialogic context in which it operates. Therefore, the distinction can be represented in terms of heteroglossic negotiation - the first expression reduces or minimizes the importance of heteroglossic diversity by virtue of its vocabulary and grammar, while the second is actively promoting this opportunity. Alternatively, we can say that the former denies or ignores the intertextual heterogeneity of operation, while the second one expresses it.

The basis of any enunciation is a "contract of communication"¹² which requires the existence of certain norms and conventions accepted by participants, the mutual recognition of the participants, of their role in the community and of the communication framework as well as the status of certain discourse genres within the situation of communication.

The production or reception of a journalistic discourse entails the action of three instances that contribute to building the meaning: the subject producer, the subject interlocutor and texts that are already organized in a filed corpus, which is available to be accessed, pointed out, rewritten, paraphrased and sent. We acknowledge expectations that are fuelled by the eagerness to read a daily paper and by the curiosity to enter the reality it opens up to us. "The information is like a question: it does not only refer to the past, but it also considers the future. Current facts put us before the event"¹³. In other words, the

¹² Patrick Charaudeau, *Le dialogue dans la modele de discourse*, in *Cahiers de linguistique francaise*, No.17, Geneve, 1995, apud. Dominique Maingueneau, *Analiza textelor de comunicare*, Iasi, the Institutul European Publishing House, 2007, p. 34.

¹³ Maurice Mouillaud, Jean Francois Tetu, *Presa cotidiana*, Bucharest, Editorial Tritonic, 2003, p. 30.

paper, the event and the reader are three instances that stick together inside the same presence.

Therefore, the texture of journalistic text becomes a whole of narrative “voices” and stylistic registers merged in a vast individualizing discourse whole, rooted in a text, which is by no means static, but it is being transformed/rephrased continuously, as a result of social changes.

This architext¹⁴ has a specific orientation and it is subordinated to a previous (oral or written) text, built by another speaker. “In this cleavage (neither stable nor absolute) between the mass of founding discourses (the Bible, the Odyssey, the theory of relativity etc.) and that of the discourses that gloss and comment, the media discourse has an ambivalent position: on one hand, it talks about the world, but at the surface of the event, and on the other hand, like in an infinite Borgesian game, it comments the discourse on the world of an actor or social group.[...]¹⁵

One of the forms that Bakhtin’s dialogical principle takes, which is crucial to contemporary Romanian journalism, is the relationship “paper/author/text-reader”¹⁶. This relationship is considered, as a whole, a form of dialogue expression to the extent to which it ensures the diversity of the phrasal and trans-phrasal forms of representation and it develops rhetorical-pragmatic functions. Viewed from a dialogic perspective, the journalistic discourse develops a technique for evaluation as a semantic resource, using texts which give unilateral positioning, multiple text or inter-subjective in terms of intentionality, because there is a potential individual journalistic “meaning” sent by text or a group of journalistic texts. Distinctive expressive potential of contemporary news lies in the communicative qualities of “the voice” with which it is associated.

As Maria Cvasnâi-Cătănescu shows in *Retorică publicistică: de la paratext la text*, in the printed press, this dialogue relationship is suggested at different reference levels: the editorial peritext, the authorial peritext and the text, the text type and the internal organization of the text.

In order to illustrate dialogism at the level of the editorial peritext, we retain the injunctive enouncements that propose reception/reading lines, enouncements such as advertising slogans organized in cases placed in fixed positions and which, besides their purpose of individualizing the paper, also have the role of attracting the reader.

For instance, *Jurnalul Național* has perfected in time various strategies in order to entice and keep readers’ interest through thematic issues or collection issues such as: *Encyclopedia Britannica* or *Biblioteca pentru toți*; *Adevărul* newspaper contains peritextual sequences such as: *Today’s Reading, the Expert Real-estate Supplement* or *Tomorrow, The Literary Supplement* (30 June 2009). The *Săptămâna Financiară* newspaper (2 November 2009) heralds on its first page: “As of 9 November, your money will grow. Look for the Money Growing Guide, in the 9th November issue of the paper *Săptămâna Financiară*”, an

¹⁴ Ibidem, p. 140

¹⁵ Daniela Roveta-Frumusani, *Analiza discursului*, Bucharest, Tritonic, 2004, p. 73.

¹⁶ Maria Cvasnai Catanescu, *Retorică publicistică: de la paratext la text*, Bucharest, University of Bucharest Press, p. 60.

invitation obviously targeted at readers interested in the financial problems who will purchase next week's issue.

The interactive relationship with readers is also kept through permanent columns such as: *What do we listen to*, *Where do we go*, *What do we read (Gândul)*, *the Question of the Day (Evenimentul Zilei)*, *We receive from readers*, and *Your opinion (Adevărul)*.

At the level represented by the authorial peritext (title, overtitle, subtitle) and text, dialogue structures are heterogeneous and they are made up of a varied repertory of innovative strategies:

“How do you pretend it's all right when it's not?”

There is a Romanian saying that “all bad things happen for a good purpose”, but it does not reveal only the consequences of certain experiences such as “you miss the plane, you get angry, you feel unhappy, but afterwards the plane crashes and you realize that fortune has smiled on you”. In this case, all bad things happened for your own benefit! Deeper inside, the saying goes that nothing happens by accident, and on the other side, it invites us in a subtle manner to develop more optimistic perceptions of the world and life. Changing positively the course of your own mind in front of an unpleasant event, a problem, a destructive state or an unhappy situation is a way of succeeding in applying the essence of the proverb “ all bad things happen for a good purpose”, (*Jurnalul National*, 1 November 2010).

The relative pronoun at the opening of the title may be interpreted as a referential term for the entire text that represents the referential source, and the use of the singular number of second person is a rhetoric process for insinuating a dialogue with readers.

Journalistic discourse is not just a means of communicating ideas, but also contributes to their formation, since concepts are created in the communication process, even if not expressed. Thoughts are expressed in the language of each community, the linguistic act which is both a personal and a social fact: a personal fact because the speaker expresses in a unique way a unique intuition, which belongs exclusively to them, and social fact, because the individual does not create full expression, but rather, recreates one from previous models. Newspapers texts require a specific discourse in a fixed form, depend on the overall system of language and give a very clear example of the current language with structured social meanings. It is a special language designed and intended to inform readers, but also to induce opinions and attitudes, which involves interpretation of reality presented. It exists independently as an "information unit" written with deliberate informative function. Referentially dominant, it informs or discusses various thematic issues, using a denotative language, but having multiple elements of oral language, which as we know, implies natural, expressive, even aesthetic, valences. This is the signified and the signifier of a transcribed world contained in the current event.

References

- Bakhtin, M., *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press Slavic Series No. 1, 1981.
- Cvasnai Catanescu, M., *Retorică publicistică: de la paratext la text*, Bucharest, University of Bucharest Press.
- Holquist, Michael, *Bakhtin and his world*, London, Routledge, 2002.
- Maingueneau, Dominique, *Analiza textelor de comunicare*, Iasi, the Institutul European Publishing House, 2007.
- Mouillaud, Maurice, Tetu, Jean Francois, *Presa cotidiană*, Bucharest, Editorial Tritonic, 2003.
- Roventa-Frumusani, Daniela, *Analiza discursului, Ipoteze și ipostaze*, Bucharest, Tritonic Publishing House, 2004.
- Roveta-Frumusani, Daniela, *Analiza discursului*, Bucharest, Tritonic, 2004, p. 73.

ISHIGURO'S DIALOGUES (II) (IF ONLY WORDS COULD SPEAK...)
Discourse analysis applied to some dialogues from
'The Remains of the Day' by Kazuo Ishiguro

Bianca-Oana HAN¹

Abstract

The present paper is the second one that regards Kazuo Ishiguro's dialogues, after Ishiguro's Dialogues (I) (If Only Words Could Speak...)², as it intends to read between the lines of the novel 'The Remains of the Day' and thus, to analyse them from the point of view of their power to depict the British post-war society. Analysing the discourse of the dialogues, it tries to demonstrate how representative they can be for the author's view of the world. Therefore, a fine touch of the discourse analysis approach would help us understand better the main character's intensions, and implicitly, the author's.

Keywords: discourse analysis, 'reading between the lines', dialogue, Kazuo Ishiguro

Discourse analysis is sometimes defined as the analysis of language 'beyond the sentence.' It is, therefore, the examination of languages use by members of a speech community. It involves looking at both language form and language function and includes the study of both spoken interaction and written texts. It identifies linguistic features that characterise different genres as well as social and cultural factors that aid in our interpretation and understanding of different texts and types of talk. A discourse analysis of written texts might include a study of topic development and cohesion across the sentences, while an analysis of spoken language might focus on these aspects plus turn-taking practices, opening and closing sequences of social encounters, or narrative structure.

About the author

Kazuo Ishiguro was born in Nagasaki, Japan, in 1954 and moved to Britain in 1960. At the time, his parents thought that they would soon return to Japan and they prepared him to resume life in his native land. They ended up staying and Ishiguro grew up straddling two societies, the Japan of his parents and his adopted England. Ishiguro attended the University of Kent at Canterbury and the University of East Anglia.

All of Ishiguro's novels have received critical acclaim. His first novel, *A Pale View of Hills*, won the Winifred Holtby Prize of the Royal Society of Literature; his second, *An Artist of the Floating World*, won the 1986 Whitbread Book of the year Award; *The Remains of the Day* was awarded the 1989 Booker Prize, then *The Unconsoled* (1995), is the winner of

¹ Assist. Professor, PhD., "Petru Maior" University of Târgu-Mureş

² First part of the article was published in the conference volume EITM 5.

the Cheltenham Prize, the novel *When We Were Orphans* was shortlisted for the 2000 Man Booker Prize and last but not least, the novel *Never Let Me Go* (2005) was shortlisted for the 2005 Booker Prize, for the 2006 Arthur C. Clarke Award and for the 2005 National Book Critics Circle Award. It also received an ALA Alex Award in 2006.

An inviting and full of savour novel is Ishiguro's third novel, *The Remains of the Day* (1989), in which he examines the intersections of individual memory and national history through the mind of Stevens, a model English butler who believes that he has served humanity by devoting his life to the service of a 'great' man, Lord Darlington. The time is 1956; Darlington has died, and Darlington Hall has been led by an American businessman. As Stevens begins a solitary motor trip to the West Country, travelling farther and farther from familiar surroundings, he also embarks on a harrowing journey through his own memory. What he discovers there causes him to question not only Lord Darlington's greatness, but also the meaning of his own insular life.

The journey motif is a deceptively simple structural device; the farther Stevens travels from Darlington Hall, it seems, the closer he comes to understanding his life there. But in Steven's travel journal Ishiguro shapes an ironic, elliptical narrative that reveals far more to the reader than it does to Stevens. The butler believes, for instance, that he makes his trip for 'professional' reasons, to persuade a former housekeeper, Miss Kenton, to return to Darlington Hall. But through deftly managed flashbacks and Steven's naive admissions, the reader sees instead that the matter is highly personal: Stevens had loved Miss Kenton but let her marry another man; he now wishes to make up for lost time, to correct the mistakes of his past.

More important than that veiled the story – but intimately connected with it – is the matter of Lord Darlington, and the degree to which Stevens' sense of self is founded upon his beliefs in Darlington's greatness. It becomes clear enough to the reader, though Stevens is long in admitting it to himself, that Darlington had been a political pawn of fascism and the Nazis – unwitting perhaps, misguided no doubt, but hardly the 'great man' that Stevens had deceived himself into believing he served. These revelations are made through a delicate and powerful process: as Stevens' journal shifts between travelogue, personal memoir and reflections on his profession, his memory slides continually between Darlington Hall in the ruined, empty present, the height of Darlington's influence (and Stevens' pride) in the 1920s, and the tense, disturbing pre-war 1930s. Carefully elided from consideration, repressed and hidden, are the war years themselves and their immediate aftermath. We know they are there, of course, and we may guess what they meant at Darlington Hall, but Stevens' memorial archaeology leaves that particular tomb unexcavated.

In the end, Stevens must come to some sense of resignation and resolution, both about Darlington and about himself. The source of Stevens' pride is also, after all, potentially the source of his shame. He is willing enough to shine in the light of Darlington's greatness, and now must either share in his disgrace, or – what is perhaps

more difficult – admit that his own dedicated and deeply considered ‘professionalism’ has had no real part to play on the stage of world history.

Like all great novels, *The Remains of the Day* is an organic work, its parts perfectly integrated, every scene imaging the whole. In his carefully controlled prose, so perfectly suited to his narrator, in his effortless movement among several different time settings, in his almost magical evocation of simultaneous humour and pathos, Ishiguro proves himself a masterful artist in full command of his elements. And in this novel, those elements combine to form a profound psychological and cultural portrait that reveals the author’s great abiding theme: the art and artifice of memory.

Because it is the memories of the intriguing character, Mr. Stevens that are strung like beads on a thread. Hiding behind the journey pretext, he re-lives certain events of his life, almost as vividly as if it were real again.

But the places they see and the people they meet are not the only ones that send us back in time. Every time the main characters do something which remind them about something else, they do not hesitate to present the readers with a story; moreover, they are aware of the fact that they divert and come back to the main story in order to maintain the central idea, and not to confuse the readers; because the story is written in a diary-like style, therefore, the author is concerned with its (possible) readers.

Even though we do not meet the author directly, but through his characters, he succeeds in making the reader understand which is, in fact, the real point in the book: Mr. Ono is, surely, very much interested in his youngest daughter’s wedding, but what he really tries to do is work on his own image, from the point of view of the maturity he reached eventually. Mr. Stevens, as well, might want to see whether Miss Kenton would like to come back to work at Darlington Hall but, in fact he would rather make up for the lost love for the remains of his days, even though he does not admit in words his love, not even to himself. Even if the main characters are fully aware of what they are actually doing or not, Ishiguro takes good care to use his literary talent in such a way as to make his readers understand what is going on inside and outside his, why not admit, stubborn characters. This is a reason enough to consider him one of the most valuable representative of postcolonial literature.

The Remains of the Day is a very thus delicate love story between the butler, Mr. Stevens and the housekeeper, Miss Kenton at Darlington Hall. The events are being conveyed to the readers through the words of Mr. Stevens himself, as the novel unfolds before us like an open book, as stated previously, like an open diary.

The language that Ishiguro chose for his characters to speak is, indeed, so very polished and meaningful, that to pursue a discourse analysis on it would seem quite a challenge.

I have depicted some of those dialogues that were carried on between Mr. Stevens and Miss Kenton and tried to show how their unspoken and undeclared though shared love is obvious and transmitted through the words they utter even though both of them (seem to) try hard to prevent the other(s) from realising their true feelings towards each other.

One shouldn't forget some very important details, which are, therefore, not to be overlooked: the jobs they both have, the social positions they so proudly occupy and not to mention their nationality. They are English servants but not just any kind of servants; they are the butler and the housekeeper of a very respectable English house. Their jobs are highly looked up to by the other members of the household, and their opinions are valued by the master of the house. They are not just anybody, therefore, they are aware they shouldn't act just like anybody. This is why they never stop addressing to each other formally. These 'details' are very important in understanding why they are so concerned and preoccupied in hiding their real feelings from each other and from the rest.

The fact that Mr. Stevens remembers almost every encounter with Miss Kenton so vividly as if it was just taking place at that very moment, is a sign enough that she never left his mind and especially his heart.

For instance, he re-lives the moment when she first brought flowers into his 'dark and cold pantry':

"(...) As I remembered it was one morning a little while after my father and Miss Kenton had joined the staff, I had been in my pantry, sitting at the table going through my paper-work, when I heard a knock on my door. I recall I was a little taken aback when Miss Kenton opened the door and entered before I had bidden her to do so. She came holding a large vase of flowers and said with a smile:

'Mr. Stevens, I thought these would brighten your parlour a little.'

'I beg your pardon, Miss Kenton?'

'It seemed such a pity your room should be so dark and cold, Mr. Stevens, when it's such a bright sunshine outside. I thought these would enliven things a little.'

'That's very kind of you, Miss Kenton.'

'It's a shame more sun doesn't get in here. The walls are even a little damp, are they not, Mr. Stevens?'

I turned back to my accounts, saying: 'Merely condensation, I believe, Miss Kenton.'

She put the vase down on the table in front of me, then glancing around my pantry again, said: 'If you wish, Mr. Stevens, I might bring in some more cuttings for you.'

'Miss Kenton, I appreciate your kindness. But this is not a room for entertainment. I am happy to have distractions kept at minimum.'

'But surely, Mr. Stevens, there is no need to keep your room so stark and bereft of colour.'

'It has served me perfectly well thus far as it is, Miss Kenton, though I appreciate your thoughts. In fact, since you are here, there was a certain matter I wished to raise with you.' (...)" (52)

Mr. Stevens admits that he was surprised to find Miss Kenton entering his bachelor room, especially since she did this without waiting for him to invite her in or even greet him. She seemed to have prepared a 'speech' for herself, since she appears to be quite sure with herself, to his astonishment. In order to be more blunt, she puts the flowers (which are but a meaningful pretext) directly in his face and even offers to bring him in some more in order to colour up his 'room' (or she may have meant 'life'). Very severely, Mr. Stevens cuts on her enthusiasm by saying that his room is not 'a room for entertainment' and that he wants 'distractions kept to a minimum'. One can easily realise what 'distractions' he was talking about: it weren't the flowers the ones that seemed to distract him. Even though he says that his room (implying, of course, his life) 'has served me perfectly well thus far as it', one might believe he is afraid to admit the truth to himself. Moreover, not to give himself away, he immediately turns to some formal matters by saying 'In fact, since you are here, there was certain matter I wished to raise with you', therefore, hiding his feelings again. One can notice that his sentences are quite short and cutting, while hers are almost as if inviting him, daring him, but he never loses the calm and distance that characterise him.

An interesting episode would be the one that happened in the 'back corridor of the house, which serves as a sort of backbone to the staff's quarters of Darlington Hall', corridor which is rather dark, almost like a tunnel.

"(...) On that particular occasion, had I not recognised Miss Kenton's footsteps on the boards as she came towards me, I would have been able to identify her only from her outline. I paused at one of the few spots (...) of light (...) and said: 'Ah Miss Kenton'

'Yes, Mr. Stevens?'

'Miss Kenton, I wonder if I may draw your attention to the fact that the bed linen for the upper floor will need to be ready by the day after tomorrow.'

'The matter is perfectly under control, Mr. Stevens.'

'Ah, I'm very glad to hear it. It just struck me as a thought, that's all.'

I was about to continue on my way, but Miss Kenton did not move. Then she took one step more towards me so that (...) I could see the angry expression on her face.

'Unfortunately, Mr. Stevens, I am extremely busy now and I am finding I have barely a single moment to spare. If only I had as much spare time as you evidently do, then I would happily reciprocate by wandering about this house reminding you of tasks you have perfectly well in hand.'

'Now, Miss Kenton, there's no need to become so bad tempered. I merely felt the need to satisfy myself that it had not escaped your attention...'

'Mr. Stevens, this is the fourth or the fifth time in the past two days you have felt such a need. (...)

Deciding it best to let the matter go no further, I continued on my way. I had almost reached the kitchen doorway when I heard the furious sounds of her footsteps coming back towards me again.

‘In fact, Mr. Stevens’, she called, ‘I would ask you from now on not to speak to me directly at all.’

‘Miss Kenton, whatever are you talking about?’

‘If it is necessary to convey a message, I would ask you to do so through a messenger. Or else you may like to write a note and have it sent to me. Our working relationship, I am sure, would be made a great deal easier. (...)’ (79-80)

This might work in the case of ‘working relationship’, but what about the personal one, the one neither one of them is willing to admit... It is interesting how Mr. Stevens was able to recognise Miss Kenton in that dark corridor; one could only guess how many times he followed her there. Even though Mr. Stevens himself admits one too many times that Miss Kenton’s services are impeccable, he still cannot help teasing her when he gets that chance, here implying that she might have missed to get the linen ready (another pretext, of course). On the other hand, Miss Kenton is aware of the fact that he is, under no circumstance, questioning her professionalism, yet she ‘plays’ his game, a game which very much resembles the wooing ritual. As a response, she teases him back, by telling that she no longer wishes to talk to him directly and that he should use some sort of messenger. She pretends to be very upset and offended by his remarks, when is quite obvious that she enjoys every moment of their encounters. The tension in this fragment is quite high, and one could feel it growing on as the dialogues unfolds itself. It is also interesting to notice that it is not only Mr. Stevens (or, respectively, Miss Kenton) the one to take the initiative: every time they meet, if not one, then the other, would immediately say something to tease the other person; they do not waste any occasion to interact one way or another, be it in a form of a quarrel, which only adds a little ‘salt and pepper’ to the situation.

Although she requested not to be addressed directly, she behaves professionally when his father dies and when he cannot tear himself away from his current duties. She doesn’t judge him nor does she reproach his awkward (at least from the reader’s point of view) behaviour at that tragic moment. This is the moment when they put an end to the foolish ‘messenger issue’ thus, a kind of an intimate bondage between them appears. Moreover, they even reach as far as to have private meetings every evening in her parlour at the end of each day, meetings which he calls ‘overwhelmingly professional tone’.

It was one of such meetings that Mr. Stevenson announced Miss Kenton about the necessity of dismissing two of the girls in the staff on the grounds that they are Jewish. Miss Kenton’s reaction was the expected one, threatening him to leave the house together with the two unfortunate girls. For Miss Kenton, the problem was not so much the girls’ misfortune, which she admitted was a great one, but the fact that Mr. Stevenson seemed to take matters in such an indifferent manner (attitude required by the position he is in: a respectable English butler). That was why, one year after the event, when Mr. Stevens told Miss Kenton about the lordship’s regret for having done such a terrible thing to the poor girls, she was pleasantly surprised to discover that he also felt that the girls had been done a great injustice.

“(...) As I recall, you only thought it was only right and proper that Ruth and Sarah be sent packing. You were positively cheerful about it.’

‘Now really, Miss Kenton, that is quite incorrect and unfair. The whole matter caused me great concern indeed. It is hardly the sort of thing I like to see happen in this house.’

‘Then why, Mr. Stevens, did you not tell me so at the time?’

I gave a laugh, but for the moment was rather at a loss for an answer. Before I could formulate one, Miss Kenton said:

‘Do you realise, Mr. Stevens, how much it would have meant to me if you had thought to share your feelings last year? You knew how upset I was when my girls were dismissed. Do you realise how much it would helped me? Mr. Stevens, why, why, why do you always have to pretend?’

I gave another laugh at the ridiculous turn the conversation had suddenly taken. ‘Really Miss Kenton,’ I said ‘I’m not sure I know what you mean. Pretend? Why, really...

‘I suffered so much over Ruth and Sarah leaving us. And I suffered all the more because I believed I was alone.’ (...) (153-154)

This dialogue was nothing but a pretext for Miss Kenton to ask the crucial question: ‘Mr. Stevens, why, why, why do you always have to pretend?’ Deep down in her soul she hurts because she feels that he is not how he wants to appear, that he is kind-hearted, gentle and caring. Of course, as we already used to, he cannot deal with his sudden, ridiculous turn of the conversation. All he can do is to give a nervous laugh and leave. He doesn’t know how to comfort her or what to say to her to assure of his true beliefs. He, on his turn, also hurts inside his heart, as neither of them knows just what to do... it seems that words are not helping them, even though they are using the language in a very refined manner.

If only we were ready to depict the consistency of Words... they seem to be powerful, even more powerful than we are ready to believe. We could analyse every dialogue that took place among any of the characters and see that their shared, but hidden behind words, love is very obvious.

Bibliography

Demo, Douglas A., *Linguistics and other ERIC Digest on linguistics and on professional development*, Centre for Applied Linguistics, 2001 (Internet)

Ishiguro, Kazuo, *The Remains of the Day*, Faber and Faber Ltd., London, 1989

Tannen, Deborah, *Discourse Analysis*, Georgetown University

(<http://sc2.wudisk.com/filestores/010%E5%AD%A6%E6%9C%AF%E7%A0%94%E7%A9%B6/pdf53/%E8%AF%AD%E7%AF%87%E5%88%86%E6%9E%90%E6%89%8B%E5%86%8C-%E7%BB%8F%E5%85%B8%E6%96%87%E7%8C%AE.pdf>)

WILDEAN FRAGMENTED PERSONALITY: THE EGO

Cristina NICOLAE¹

Abstract

In the present article we focus on Oscar Wilde's novel *The Picture of Dorian Gray*, employing in our analysis Freud's theory of personality that brings to the foreground the separation of the psyche into id, ego, and super-ego. The Wildean character we concentrate on is Lord Henry Wotton, the tempter advocating decadent hedonism as the principle of life lived as art.

Keywords: decadent hedonism, temptation, persuasion, creation, self, otherness

In his writings, Oscar Wilde dealt with "the Classical concept of Eros throughout the phases of his aesthetic development", employing variations on the nature of this theme (Flanagan Behrendt, 1991: 119). It was precisely this approach to Eros and aesthetics that his life outside the written discourse mirrored and which the Victorians used as a gravamen against the one who had challenged their canons.

In his 1891 novel, *The Picture of Dorian Gray*, Wilde dives into the written world of pleasure, temptations and sin, to finally reveal the outcome of such an understanding of love and art. The publication of the novel gave rise to contradictory reactions, but the predominant attitude towards it was negative criticism, the novel being publicly condemned, considered as offensive and a threat to the Victorian morality. "Gloating study of the mental and physical corruption of a fresh, fair and golden youth", not showing "a single good and holy impulse in human nature", "false art" – these are but few of the 'labels' attached to the novel, quoted by Dr. Joseph Bristow (Wilde, 1992: V) in the introduction to the 1992 edition.

Despite the criticism it gave rise to, *The Picture of Dorian Gray* remains a literary work which combines the autobiographical and the fictional, offering the reader different levels of interpretation and displaying Wilde's mastery of language.

Our analysis of the novel makes use of Freud's theory of personality that brings to the foreground the separation of the psyche into id, ego, and super-ego. The characters in the novel come to be seen as the separate facets of Wilde's own fragmented personality (also in Kohl, 2011: 168, Roditi, 1986: 124): Basil, the artist, is Wilde's super-ego (Wilde's/Dorian's conscience; focus on moral duty), Lord Henry is his ego (mediating between super-ego and id; the tempter advocating decadent hedonism), whereas Dorian represents Oscar's Id (the instinctual side; 'temptee' and tempter; victimizer and victim of his choices rooted in self-love). Nevertheless, as Ellmann asserts, Wilde cannot be reduced

¹ Teaching Assistant, PhD., "Petru Maior" University of Târgu-Mureş

to these three characters which are but “distortions or narrowings of his personality” and do not reflect his generosity, humour and creativeness (1988: 320).

Lord Henry Wotton, Wilde’s *ego*, is the character who is perceived as being the least vulnerable. Dorian and Basil reveal their personalities in relation to him, his influence bringing to the surface their hidden ambitions, their secret desires. He is the psychoanalyst, the *observer* and the *critic of human nature*, and as the story unfolds, he becomes the ‘*mastermind*’ that intermittently moves the plot with him and generates action. He is the character that does not take anything upon himself, the selfish cynical whose emotionlessness is the outcome of a life lived to the full: “You don’t understand what friendship is [...] or what enmity is, for that matter. You are like everyone; that is to say, you are indifferent to everyone” (TPDG 10), says Hallward, drawing attention on Wotton’s inability to feel.

Lord Henry’s perception of the others (friends included) is a sardonic, detached, calculated one and his way of expressing his perspective on the world is one of ironizing precisely the moral principles and conventions of the Victorian age, as well as the flaws of human nature.

Seen then as one that generates psychological motion that brings about changes in the others, Lord Henry becomes a creator himself advancing the image of the artist fundamentally different from his creation’s, Dorian Gray being perceived, in our opinion, as a partial representation of Lord Henry, the product of his influence: the young man in the picture is the image of beauty, whereas the image of the artist, if we were to follow Lord Henry’s ironical words targeted at the Elizabethan society, is that of the intellect which, by its nature, opposes beauty: “real beauty ends where an intellectual expression begins” (TPDG 6). His philosophy promotes all that his age ostracized — insincerity, beauty to the detriment of intellect, aesthetics to the detriment of ethics, marriage seen as a monologue, lacking communication and feelings, opposing the imposed on respectability (echoing, to some extent, Wilde’s own marriage) — a mere façade, even a failure. Lord Henry’s theory of individualism and the standard of one’s age is framed in terms of morality versus immorality: modern morality implies accepting the boundaries/standards imposed by the society of those times, and for that reason it is in fact immorality that it promotes.

Lord Henry’s interest is in human life, in practicing a surgical eye on the individual’s mind and mechanism of feeling, “vivisectioning others” after having vivisected himself (47). He is also a strategist that builds his mechanism of persuasion, but at the same time a character who advances thought provoking questions on the meaning of life, on the nature of love, on the dividing line between soul and body:

Soul and body, body and soul – how mysterious they were! There was animalism in the soul, and the body had its moments of spirituality. The senses could refine, and the intellect could degrade. Who could say where the fleshly impulse ceased, or the physical impulse began? [...] Was the soul a shadow seated in the house of sin? Or was the body really in the soul, as Giordano Bruno thought? The separation of spirit from matter was a mystery, and the union of spirit with matter was a mystery also. (TPDG 48)

Exerting one's power of influence on a person implies changing their boundaries of the self by imposing one's own boundaries on the other, altering or alienating the other's self. "To influence a person," says Lord Henry "is to give him one's own soul. He does not think his natural thoughts, or burn with his natural passions. His virtues are not real to him. His sins, if there are such things as sins, are borrowed. He becomes *an echo* of someone else's music, *an actor* of a part that has not been written for him" (TPDG 18, emphasis added). Wotton recreates Dorian (whom he sees as "an instrument for his art" [Nassaar in Bloom, 1985: 110]) and 'models' him until he becomes "a perfect external manifestation" of his own soul, as Nassaar puts it (*ibidem*). His art is then one of persuasion, of intruding on the other's sense of self and perception of the outside reality.

The image of the Victorian individual is sketched by this cynical character: one defined by conventions, by the society's demands and moral principles ("terror of society", "terror of God" [TPDG 18]); fear therefore distances the individual from his real self, from his own quest for the self – the identity path centered on the true self is thus ignored, and self-development (introduced as the individual's duty to his self, as well as a matter of courage) is forgotten. The soul remains "starving" and "naked".

It is in fact self-denial, as Lord Henry/Wilde insists on, and we dare say it is the mutilated, suppressed self which takes refuge in self-denial that Wilde presents in his novel as being the characteristic of the Victorian society. Sin is redefined, understood now not as ignoring ethical, religious limits (basically thought of as a means of protecting the individual by imposing outside, more or less rigid regulations), but as being a matter of personal understanding of it, the individual's own approach to conscience.

Yet, one's own definition, or rather interpretation of sin carries within the influence of certain factors that define one's identity path (mutable and/or immutable limits [Liiceanu, 2007: 11-13, 26-27]). The individual's choice of defining sin is, therefore, not his own but one determined by all the influences he has been exposed to. In Dorian Gray's case, these influences of the past (seen as identity roots that tell him of who he is) give Dorian an aura of mystery, as they are presented to the reader in the question - answer exchange between Lord Henry Wotton and his uncle Lord Fermon: "it was an interesting background. It posed the lad, made him more perfect as it were" (TPDG 31).

Following Lord Henry's philosophy of hedonism, sin takes place in the mind: the impulses we struggle to silence lead to their "poisoning" us, whereas action brings about purification, "yielding" to temptation in order to escape it and unveiling one of the "great secrets of life":

Every impulse that we strive to strangle broods in the mind, and poisons us. The body sins once, and has done with its sin, for action is a mode of purification. Nothing remains then but the recollection of a pleasure, or the luxury of a regret. The only way to get rid of a temptation is to yield to it. Resist it, and your soul grows sick with longing for the things it has forbidden to itself (18)

[...] that is one of the great secrets of life – to cure the soul by means of the senses, and the senses by means of the soul. (20)

Sin would be “the privilege of the rich” (64), adding colour to their life, whereas the poor are left with self-denial, as Wotton ironically points out. The portrait Lord Henry describes is one Dorian recognizes himself in, the influences he senses are familiar ones, his own, a description of human nature. The facet of the self Lord Henry presents is one he already has within, a latent one he has not been aware of and which now gradually comes to the surface. *The other* and *the self* are again focused on in the novel, the process of influencing the self having already begun: “some secret chord that had never been touched before, but that he felt was now vibrating and throbbing to curious pulses” (19).

Lord Henry nurtures the desire to turn Dorian into his creation which he would take pride in, something that belonged to him (“he would make this wonderful spirit his own” [TPDG 32]), and he himself would be then the ‘role model’ for Dorian, his source of inspiration. Lord Henry appears as a *narcissist* himself, in love with his power over the others’ sense of individuality, in need of an audience to exert his power of influence on, on which to make use of his language of persuasion and strategies of manipulation while promoting his “philosophy of pleasure” and seducing his listeners (“he charmed his listeners out of themselves, and they followed his pipe laughing” [TPDG 36]).

In *Oscar Wilde. Eros and Aesthetics*, Patricia Flanagan Behrendt asserts that in his characters’ dialogues, Wilde “dramatically reconstructs a playful vision of the charismatic mechanisms of attraction which can exist between older and younger men” (1991: 111). She then goes on by stating that what attracts the older man in this relationship is precisely what reminds him of his youth, a longing which reflects “a renewed narcissistic vision of himself” (113). Language is the means by which this process of seduction is mediated, yet the language of seduction that Wilde employs in the development of the characters and progress of the plot is in fact an aggressive one due to its manipulative aim and intrusion in the other’s process of contouring personal identity. In Flanagan Behrendt’s words:

The rite of initiation which characterizes Wilde’s dialogues, however, involves a process which is not entirely noble in all its aspects. The initiation process in the dialogues involves a direct *assault* upon the initiate’s own values which by extension results in *an undermining of his sense of personal identity*. (115, emphasis added)

The self-promoting language of the dandy – which seeks to disconcert, to manipulate, to fascinate, to hold in thrall, to dominate – is, above all else, *a highly aggressive language*. It is a language which epitomizes the paradox implied in “*teasing*”; for teasing both tantalizes and torments. (169, emphasis added)

Wotton's philosophy is, hence, one of influence, not a philosophy of action but one of undermining the other's sense of self by means of this "aggressive language" and the temptations it mediates. Nevertheless, Lord Henry is not only a tempter, but he too becomes tempted by Dorian's "unspoiled nature" on which he would exert his power of influence, thus playing the role of the creator/artist of human nature, of the other's soul.

On seeing Gray for the first time, Wotton's curiosity is aroused. From his perspective Dorian's appearance suggests trustworthiness, the innocence youth is characterized by, mirroring a self that has escaped the power of the external influences, having been kept "unspotted from the world" (16). Identity cannot be reduced to a matter of being, it is also a matter of becoming; the fact of eluding the influence of the outside world, of the intrusion of the Other, keeps Dorian Gray in a self-sufficient state, an androgynous one. Or it may as well be his self-sufficiency that has protected him against such influence ("all influence is immoral", says Lord Henry [17]). Nevertheless, this androgynous state is utopian, Dorian becomes aware of an unexplored self as he cannot escape the other's influence, but in doing so changes are triggered, bringing together ethics and aesthetics, with the rejection of the former. Identity comes to be focused on as a matter of becoming as well, while the other is not perceived as an intruder who imposes his own boundaries, but as a *mirror* that reflects a hidden, unknown but existent self ("Why had it been left for a stranger to reveal him to himself", Dorian asks himself [20]).

To Lord Henry, Dorian Gray is an *experiment* of the intellect in which he finds delight, a process of creation in which he displays his persuasive skills, avidly following the changes he generates. The *act of creation* as seen so far is reflected in the three male characters in the novel: Basil Hallward, the artist and his creation → the painting ("the painting is Basil's masterpiece," says Nassaar "because Dorian is the flawless manifestation of Basil's lost innocence" [in Bloom 1985: 109]); Lord Henry and the creation of his philosophy, wit and rhetoric → his new Dorian Gray; Dorian Gray and the creation of his actions → his life, his soul as transposed in the portrait on the canvas (thus, his status becomes a double one: creator and creation). "I am so glad," says Lord Henry to Dorian "that you have never done anything, never carved a statue, or painted a picture, or produced anything outside of yourself! Life has been your art" (TPDG 172).

Lord Henry has experienced to the full, he is one of the few who have been given a "reward" (47) on having completed this 'journey' of experiencing, having escaped the "sulphurous fumes", the "poisons and maladies" that his hedonistic diving into life exposes the individual to, "troubling the brain, and making the imagination turbid with monstrous fancies and misshapen dreams" (ibid.) The price to pay for such a quest is irrelevant, says Lord Henry, as it cannot be compared to "the logic of passion" and "the emotional coloured life of the intellect"(ibid.) brought together and observed. However, the price will prove too much for his apprentice, Dorian Gray, his irrational plunge into a life defined by sin and his gradual self-awareness turning him into a doomed character whose fall and metamorphosis of the self is Lord Henry Wotton's creation.

Bibliography

- Bloom, Harold (ed), 1985. *Modern Critical Views: Oscar Wilde*. New York: Chelsea House Publishers
- Ellmann, Richard, 1988. *Oscar Wilde*. New York: Vintage Books.
- Flanagan Behrendt, Patricia, 1991. *Oscar Wilde: Eros and Aesthetics*. London: Palgrave Macmillan.
- Kohl, Norbert, 2011. *Oscar Wilde: The Works of a Conformist Rebel*. Translated by David Henry Wilson. Cambridge: Cambridge University Press.
- Liiceanu, Gabriel, 2007. *Despre limită*. București: Humanitas.
- Nassaar, Cristopher S. "The Darkening Lens" in Bloom, Harold (ed), 1985. *Modern Critical Views: Oscar Wilde*. New York: Chelsea House Publishers.
- Roditi, Edouard, 1986. *Oscar Wilde*. New York: New Directions.
- Wilde, Oscar, 1992. *The Picture of Dorian Gray*. With an introduction by Dr. Joseph Bristow. Hertfordshire: Wordsworth Classics

IDIOMS FROM 19th CENTURY ENGLISH POETRY

Ildikó Gy. ZOLTÁN¹

Abstract

The growing popularity of poems, aided by the spread of literacy and of the printed word, meant that some of these literary works became widely known and frequently cited. Some of their lines and phrases began an independent life at a certain point and have since then been used as idioms both in spoken and in written language. The present paper traces a handful of these to their origins in 19th century English poems in order to better understand how they acquired their present meaning as idioms.

Keywords: idiom, poetry, language

The words ‘poet’, ‘poem’, ‘poetry’ were all adopted into Middle English during the 13th century via Latin equivalents of the original Greek words formed from the stem of *poieîn*, to make, to create, to compose. This kind of ‘creation’, this ‘poetry-making’ is an art form whose beginnings are lost in the mists of time, but it is definitely much more ancient than writing: it was the chant surrounding the cradle of humankind from those stages of evolution where language itself originated. The earliest forms of ‘poetry’ were spoken, intoned or chanted to accompany and aid the rhythm of certain collective work processes, to ensure the success of the hunt, to bring good harvest, to heal the sick, to keep away evil spirits or invoke good ones, or to entreat the supernatural powers that might be. In prehistoric and ancient societies oral transmission was the only way to hand down genealogies, the stories of significant events (history), myths and even laws – the poetic form aided memorisation and facilitated transmission from one generation to the next.

Since then, with the advent of writing, the spread of literacy and of the printed word, poetry has become not only more structured and varied, but also ever more popular. This popularity of poetical works made it possible for some of their lines and phrases (that were considered eminently fit to convey the essence of a situation, render emotions or describe certain human traits) to enter the main flow of language as idioms in their own right. A handful of them are here traced back to their respective sources in 19th century English poetry and presented in their original context in order to better understand how they acquired their present meaning as idioms.

¹ Teaching Assistant, “Petru Maior” University of Târgu-Mureş

the child is father of the man = the character, personal traits, attitudes and views of a fully grown person are all determined by childhood influences; childhood is the beginning of adulthood

“My heart leaps up when I behold / A rainbow in the sky: / So was it when my life began; / So is it now I am a man; / So be it when I shall grow old, / Or let me die! / *The Child is father of the Man*; / And I could wish my days to be / Bound each to each by natural piety.”

My Heart Leaps Up / *The Rainbow* was written by William Wordsworth in 1802 and published five years later in *Poems, in Two Volumes*. It is a short poem simple in structure and language. The sight of a rainbow gives the author the same pleasure and joy he felt as a child; and he hopes to keep and cherish until the end of his days this unbroken connection with nature's and life's simple things as well as with his 'inner child'.

a Roman holiday = an event providing entertainment, pleasure, satisfaction derived from watching the suffering or degradation of others; advantage or profit gained at the expense of someone else's affliction or discomfort

“He reck'd not of the life he lost nor prize, / But where his rude hut by the Danube lay, / There were his young barbarians all at play, / There was their Dacian mother – he, their sire, / Butcher'd to make *a Roman holiday* – / All this rush'd with his blood – Shall he expire / And unavenged? – Arise! ye Goths, and glut your ire!”

The lines are from the fourth and last part of *Childe Harold's Pilgrimage*, a lengthy narrative poem by George Gordon Noel, Lord Byron, describing the experiences and reflections of a disillusioned young man travelling in foreign lands looking for distraction. ('Childe' is a medieval term for a young man seeking a knighthood.) When his journeys take him to 'the Eternal City' he contemplates the ruins of a once great civilisation and recalls that a gladiator's death, butchered in the arena in order to provide entertainment for the populace, was a regular occurrence in ancient Rome, where these 'games' also meant a day off for the citizens.

red in tooth and claw = involving violent conflict, savage opposition or merciless competition

Alfred, Lord Tennyson wrote *In Memoriam A.H.H.* after his beloved friend and closest confidante (also his sister's fiancé) Arthur Henry Hallam died suddenly of a stroke at the age of 22. Its original title was *The Way of the Soul* in the series of short poems composed over the course of seventeen years; these were eventually woven together and published as a single poem in 1850. The elegy is a requiem for a lost loved one, but besides the feelings of grief and loss it also meditates upon philosophical problems that deeply preoccupied Victorian society, mainly those concerning the conflict between religion and science, and the question of immortality. The first controversial ideas of early evolutionary theories had already appeared in several scientific works by the middle of the 19th century (preparing the ground for Charles Darwin's *On the Origin of Species* in 1859);

and Tennyson struggled almost desperately to reconcile his genuine faith with these new ideas of natural history. In Canto LV, Nature is described as “So careful of the type ... , / So careless of the single life”, but in the next Canto “She cries, ‘A thousand types are gone: / I care for nothing, all shall go.’” The line which gave the idiom is from the same place and has been interpreted by some as a reference to the process of natural selection. “And he, shall he, // Man, her last work, (...) // Who trusted God was love indeed / And love Creation's final law – / Tho' Nature, *red in tooth and claw* / With ravine, shriek'd against his creed – / Who loved, who suffer'd countless ills, / Who battled for the True, the Just, / Be blown about the desert dust, / Or seal'd within the iron hills?”

theirs/ ours/ yours/ mine not to reason why = one has no right to question or criticise an order (issued by a superior), a situation, or a system – even if one does not understand it or it seems unreasonable

“Forward, the Light Brigade! / Was there a man dismay'd? / Not tho' the soldiers knew / Some one had blunder'd: / *Theirs not to make reply, / *Theirs not to reason why*, /* Theirs but to do and die: / Into the valley of Death / Rode the six hundred.”

Tennyson's evocative poem: *The Charge of the Light Brigade* (1854), was published six weeks after the event itself, praising the bravery and valour (and unquestioning obedience) of the Brigade but mourning the futility of the heavy losses incurred during the charge.

The Crimean War (1853-56) pitted the allied forces of the British, French, Ottoman Empires and the Kingdom of Sardinia against the Russian Empire. The openly declared aim was to take control of the holy places of Jerusalem, but in fact territories of the declining Ottoman Empire were contested, the Crimean peninsula being of vital strategic importance to the commerce and politics of the Black Sea area. In the second year of the war the Battle of Balaklava was fought for the Russian fortress and port of Sevastopol. During the Allied siege, two British units in particular distinguished themselves: the red-coated 93rd Sutherland Highlanders steadfastly resisted the repeated attacks of larger Russian forces – giving rise to the expression '*thin red line*', originally a thinly spread unit of infantry men holding firm against attack, today referring to any small group of courageous people defending a principle.

The heaviest British losses, however, were the result of the near suicidal charge of the Light Cavalry Brigade into what became known as the Valley of Death, one of the most tragic events in British military history, immortalised in Tennyson's poem. The 'blunder' which sent more than six hundred men into this action was a miscommunication, a confusion about a highly ambiguous order that meant one thing to Fitzroy James Henry Somerset, Lord Raglan, commander of the British forces, but another thing to James Thomas Brudenell, Earl of Cardigan and leader of the Light Brigade. Lord Raglan's order to “charge the guns!” was intended to send the Light Brigade to attack and scatter an isolated retreating Russian battery over a slight rise in the valley and in plain sight from his vantage point, an action well suited to such a military unit. However, the only ‘guns’ visible to the leader of the sable-armed Light Brigade were those of the well-prepared

Russian battalion at the far end of the valley. The command seemed utter madness, but they dutifully launched the frontal assault nevertheless, riding headlong at the gunners, under devastating direct fire that killed or wounded two-thirds of their strength – a glorious but wasted sacrifice of good men and horses.

a rift in the lute = a small fault in a relationship, bond, arrangement, etc., that betokens the beginning of disharmony; the first sign of incipient dissension; a breach that might in time bring about complete ruin or failure

“In Love, if Love be Love, if Love be ours, / Faith and unfaith can ne’er be equal powers: / Unfaith in aught is want of faith in all. / It is the little *rift within the lute*, / That by and by will make the music mute, / And ever widening slowly silence all.”

The lines are from *Merlin and Vivien*, number six in the cycle of twelve narrative poems entitled *Idylls of the King* that Tennyson published between 1859 and 1885. The collection is a romantic rendering of the Arthurian legend and was dedicated to the memory of Prince Albert. Approached as a series of moralising allegories, it can also be interpreted as symbolising the social problems and moral decay undermining the ideal of the perfect British Empire, the slow process of disintegration which Tennyson observed with so much concern in mid-Victorian England. Some of the most memorable passages, however, are his lyrical descriptions of background settings, masterly picturesque portrayals of scenes from nature.

roses, (roses,) all the way = triumphant progress; pleasant or happy; successful, without difficulties or problems

“It was *roses, roses, all the way*, / With myrtle mixed in my path like mad: / The house-roofs seemed to heave and sway, / The church-spires flamed, such flags they had, / A year ago on this very day.”

Robert Browning’s *The Patriot – An Old Story*, published in 1855, is a dramatic monologue of a man who remembers how he was welcomed and celebrated as a hero a year ago, but is now being led along the same streets towards the scaffold as a convicted criminal (traitor?) in order to be executed. Then he was cheered and showered with flowers, this time it is the occasional stone they throw at him as he walks towards his death. In the best tradition of ballads, although he says “Nought man can do, have I left undone” and mentions a “a year’s misdeeds”, the intriguing obscurity is not dispelled and the reader is left to wonder what might have happened during the course of a year that brought about such a sea change in the attitude of these people and the fortunes of the hero.

movers and shakers = dynamic, energetic people at the centre of events who initiate change; powerful, influential people in important organisations who can make things happen

Originally, however, when he wrote his *Ode* (published in 1874, in a collection entitled *Music and Moonlight*) the author, Arthur William Edgar O’Shaughnessy, imagined that

poets – always “a little apart from” other mortals – would play this role in the world: “We are the music makers, / And we are the dreamers of dreams, / Wandering by lone sea-breakers, / And sitting by desolate streams; – / World-losers and world-forsakers, / On whom the pale moon gleams: / Yet we are the *movers and shakers* / Of the world for ever, it seems.”

bloody, but unbowed = having been wounded in body or spirit during a struggle, yet undefeated and proud of what one has achieved – despite the suffering, difficulties, or losses

be the captain of one’s soul = to be in control of one’s own destiny or future

“Out of the night that covers me, / Black as the pit from pole to pole, / I thank whatever gods may be / For my unconquerable soul. / In the fell clutch of circumstance / I have not winced nor cried aloud. / Under the bludgeonings of chance / *My head is bloody, but unbowed.* /

Beyond this place of wrath and tears / Looms but the Horror of the shade / And yet the menace of the years / Finds and shall find me unafraid. / It matters not how strait the gate, / How charged with punishment the scroll, / I am the master of my fate: / *I am the captain of my soul.*”

William Earnest Henley’s *Invictus* (Latin for ‘undefeated’), or *Out of the Night that Covers Me* was first published in 1875, in *Book of Verses*. From the age of 12, Henley had been afflicted with crippling tuberculosis of the bone and at 25 his most severely infected foot had to be amputated at the knee. He wrote the poem from his hospital bed as the response of a strong-willed person to a challenging infirmity and managed not only to keep his other leg intact but also to lead an active, vigorous life until his death in 1903. In spite of the relative simplicity of the poem’s structure, however, its open-endedness does allow several other interpretations and in any of them the message is just as powerful.

days of wine and roses = days of pleasure and happiness

“They are not long, the weeping and the laughter, / Love and desire and hate: / I think they have no portion in us after / We pass the gate. / They are not long, the *days of wine and roses*: / Out of a misty dream / Our path emerges for a while, then closes / Within a dream.”

The title of Ernest Christopher Dowson’s poem from 1896: *Vitae Summa Brevis (Spem Nos Vetat Incobare Longam)* is a quote from *Odes* by Horace and translates into “The brief sum of life forbids us the hope of enduring long” or “The brevity of life prevents us from entertaining distant hopes”, which about sums up the message: the whole range of human emotions, from sorrow to joy, from love to hate, however intense, is ephemeral and soon left behind as a dream. This proved only too true for the poet himself. His tuberculosis, in combination with an excessively decadent lifestyle and heavy drinking, led to his early death at the age of 32.

gone with the wind = evanescent; gone completely; disappeared without a trace

“I have forgot much, Cynara! *gone with the wind*, / Flung roses, roses riotously with the throng, / Dancing, to put thy pale, lost lilies out of mind; / But I was desolate and sick of an old passion, / Yea, all the time, because the dance was long: / I have been faithful to thee, Cynara! in my fashion.”

In the same year E. C. Dowson also wrote *Cynara*, whose full title, *Non sum qualis eram bonae sub regno Cynarae* is another line taken from Horace’s *Odes* and translates as “I am not as I was under the reign of good Cinara.” The lost love, whose obsessively returning image he is unable to forget despite his best efforts to drown his sorrow in the pleasures of the flesh and drinking, is supposed to have been 11-year-old Adelaide ‘Missie’ Foltinowicz, who he fell in love with at the age of 23 and courted passionately, but fruitlessly.

In the now-famous line of this poem Margaret Mitchell confessed to have found the “far away, faintly sad sound” she had been looking for and eventually decided to call her novel about the American Civil War (1936) by that title.

Bibliography

Flavell, Linda & Roger 2002, *Dictionary of Idioms and their Origins*, London: Kyle Cathie Ltd.

Manser, Martin 1990, *Dictionary of Word and Phrase Origins*, London: Sphere Books Ltd.

The Longman Dictionary of English Idioms 1998, Longman Group UK Limited

The Oxford Dictionary of Idioms 2005, New York: Oxford University Press Inc.

Rogers, James 1994, *The Dictionary of Clichés*, New Jersey: Wings Books

The Wordsworth Dictionary of Idioms 2006, Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd.

The Wordsworth Dictionary of Phrase & Fable 2004, Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd.

<http://www.bartleby.com/>

<http://www.phrases.org.uk>

<http://www.poemhunter.com/>

<http://www.poetryfoundation.org>

<http://en.wikipedia.org>

„DERAPAJ” ÎN LABIRINTUL HIPERTEXTUALITĂȚII

The Novel “Derapaj”/”Skid” in the Labyrinth of Hypertextuality

Aurora Laslo PAȘCAN¹

Abstract

Hypertext is a basic computer program which allows the user to move freely and multi-directionally within an electronic text. In recent decades, the term began to be used also in the literary field as an essentially postmodern writing style, which gives the reader more freedom in relation to the literary text. In the U.S., this concept has been studied and applied in many recent books, both electronic and paper. But in Romania, hypertext theories are almost unknown. Ion Manolescu is the first Romanian theoretician who studied them. Moreover, in 2006, he published a novel, *Derapaj* (*Skid*), built on a hypertext structure.

Keywords: postmodern prose, fabulous plot, hypertextuality, autobiography, irony

Hipertextualitatea este unul dintre cele mai incitante concepte literare postmoderne, concept strâns legat de evoluțiile tehnologice foarte recente și, totodată, parte integrantă semnificativă a noii paradigme culturale dominate de universul mediatic. În literatură, hipertextualitatea este considerată o formă de reflectare a artelor mediatice, un mod privilegiat de scriitură postmodernă. Termenul *hipertext* a fost folosit, la data apariției lui, în spațiul virtual al computerelor, denumind un program de bază care permite utilizatorului să se miște liber și multidirecțional în interiorul unei structuri textuale electronice bine definite. Prefixul „hiper” provine din limba greacă însemnând „deasupra” sau „dincolo”, iar hipertextualitatea ar însemna a atașa unui text o rețea de asocieri care este în același timp deasupra, dincolo sau în afara textului inițial. În România, teoriile hipertextuale sunt cvasi-necunoscute. Primul care a încercat să le popularizeze în țara noastră a fost Ion Manolescu, cel care a scris două lucrări de pionierat în România, *Videologia. O teorie tehnoculturală a imaginii globale și Noțiuni pentru studiul textualității virtuale*.

Hipertextualitatea este construită, de fapt, cu concursul unor multiple nivele inferioare, sau hipo-textuale. Hipertextele înseamnă procese, instabilitate, non-linearitate, dispariția identității - concepte, prin excelență, postmoderne, opuse ideilor moderniste de obiecte, ordine, stabilitate, linearitate și identitate. Pe de altă parte, există riscul supraelaborării și supraglomerării (prefixul hiper însemnând, de altfel, și „în exces”). Unii exegeți consideră că acest lucru se aplică, într-o anumită măsură, și la romanul lui Ion Manolescu, *Derapaj*, ei acuzând abundența efectelor speciale și glisarea permanentă între planurile narative.

Ion Manolescu, entuziastul teoretician al textualității virtuale, demonstrează în ficțiunea sa că ține pasul cu cele mai recente evoluții literare, nu doar tehnologice, și

¹ Teaching Assistant, PhD, Medicine and Pharmacy University of Târgu-Mureș

îndrăznește să exploreze cu succes teritorii noi, considerate, în general, prea riscante de către colegii săi de generație. Mircea Cărtărescu îl consideră pe Ion Manolescu un reprezentant al „artei viitorului”, prin preocupările sale pentru arta computerizată, realitatea virtuală, teoria fractalilor și a haosului sau tendințe literare de ultimă oră, precum „textualismul mediatic”, *cyberpunk*-ul, dar și printr-o atitudine radicală față de necesitatea restructurării canonului literar românesc. Mircea Cărtărescu mai notează, în *Postmodernismul românesc*, faptul că acest radicalism „contrastează de multe ori cu spiritul tolerant postmodern, așa încât tânărul critic ar putea fi definit drept un straniu «avangardist postmodern».”²

Ion Manolescu și-a exersat talentul de prozator în povestiri și scrieri memorialistice, înainte de apariția primului său roman, *Alexandru* (1998), un „bildungsroman postmodern”. În 2002, apare lucrarea teoretică *Noțiuni pentru studiul textualității virtuale*, urmată de *Videologia. O teorie tehnoculturală a imaginii globale* (2003). În același an, publică, împreună cu Paul Cernat, Angelo Mitchievici și Ioan Stanomir, un nou volum de memorialistică intitulat *În căutarea comunismului pierdut*. Urmează, în 2004, volumul de proză scurtă *O lume dispărută. Patru istorii personale urmate de un dialog cu Horia Roman Patapievici*. Romanul *Derapaj* apare în 2006, la editura Polirom. Autorul de scrieri literare, memorialistice și teoretice absolut remarcabile este și extrem de pasionat de benzile desenate. În 2011, Ion Manolescu publică volumul *Benzile desenate și canonul postmodern*, care obține Premiul Salonului Internațional al Benzii desenate.

La prima vedere, volumul *Derapaj* se înfățișează cititorului ca o apariție editorială cu nimic mai prejos decât romanele masive, „luxoase”, ale celor mai bine cotați scriitori americani ai momentului: un *hardcover* de 650 de pagini, cu o copertă aleasă cu mare grijă și un titlu surprinzător. De altfel, mai mulți critici au considerat exagerată masivitatea romanului, chiar dacă numărul de pagini nu constituie, în mod normal, un criteriu de judecare a valorii literare. Cel mai bun exemplu este *Orbitor*-ul lui Cărtărescu, un roman de referință pentru noua proză românească și care are dimensiuni impresionante. Dar nu atât numărul de pagini este intimidant în *Derapaj*, cât complexitatea intrinsecă a romanului scris de Ion Manolescu, ceea ce îl face și greu de categorisit: poate fi considerat și roman de acțiune sau polițist, și istoric, și psihologic, dar și roman de dragoste. E o carte de literatură „artistică”, dar și de literatură „de consum”, de altfel o combinație obișnuită la scriitorii postmoderni. Sau, în consens cu lucrările teoretice ale autorului, un roman hipertextual și fractalic.

Nu doar aspectul volumului este de tip american, ci și scriitura dinamică, densă, atractivă și plină de umor. Frenesia stilistică și fluxul narativ debordant îl fac un rival redutabil pentru *Orbitor*. Cu toate acestea, narațiunea lui Ion Manolescu nu evoluează în spațiul metafizic, precum la Cărtărescu, ci excelează în autobiografism și forță de captare a realului. Pofta cu care absoarbe detaliile epocii comuniste, dar și postdecembriste și talentul cu care le redă sunt admirabile. Tabloul „epocii de tristă amintire” n-a fost, poate, niciodată reconstituit cu atâta putere de sugestie, cu atâtea culori, nuanțe, umbre, lumini și

² Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999, p. 190.

doze bine cântărite de umor. N-a fost uitat nimic: umilințele, grotescul, macabru, rutinele, clișeele, frigul, cozile, toată disperarea trăită de părinți, bunici, „blocatari” ș.a.m.d. Manolescu descrie o Românie și un București cu o senzație de realitate pură, mai vie ca oricând, lipsită de exagerări și dulcegării.

Derapaj este structurat pe mai multe paliere narrative, accesate „stroboscopic” și în aceeași manieră sunt construite și personajele, în special, Alexandru Robe. Personajul central vine din romanul anterior al lui Ion Manolescu, *Alexandru*. Dar, pentru cititorul care îl întâlnește pentru prima oară, el își face, la începutul romanului, un autoportret cât se poate de elocvent: „Am închis televizorul, după ultima catastrofă aviatică. Mi se părea prea mult, aveam 38 de ani și nici o dorință împlinită. Timpul și spațiul o luaseră razna, nu reușeam să mă așez în ele. O dată în viață, puteam să fiu sincer cu mine, așa cum dumneavoastră n-o să fiți nici la 80 de ani: eram un profesoraș stingher, megaloman, invidios; un bărbat necăsătorit, fără familie și copii, făcând sex pasional, de trei ori pe săptămână; un ins fără griji și fără conștiință, capabil să ascundă orice lucru bun ca să mimeze toate lucrurile rele. Examenul apărea spontan, fără motiv, ca un sâmbure ținut prea mult în colțul gurii: trăiam haotic, mulțumit, la întâmplare, ca și cum aș fi avut tot timpul din lume să pun lucrurile la punct. N-aveam. Îmi consumam ultimele 18 secunde din viață, ca operatorul de pe «Air Kazah 1907», înainte să se ciocnească la 4500 de metri de Boeing-ul saudit, deasupra aeroportului din New Delhi: conștient de catastrofă, incapabil s-o evit. Muream cu încetinitorul.”³ Din acest moment, scriitura lui Ion Manolescu este una care captivează imediat prin faptul că sunt trasate clar, de la început, coordonatele habitatului existențial, mental și sentimental al personajul-narator Alexandru Robe. În plus, atrage atenția asupra unei pasiuni misterioase ce, se pare, umple universul, aparent redus la cărți și calculator, al unui intelectual cu nimic ieșit din comun.

Cel mai semnificativ dintre aceste multiple romane din *Derapaj* este romanul de dragoste al lui Alexandru și al Mariei, personaje care ating idealul în această ipostază, chiar dacă „derapajul” îi pune și în alte ipostaze, poate mai puțin inspirate. Indiferent de planul în care evoluează narațiunea, autorul nu pierde din vedere aproape nici o clipă „chimia” inefabilă dintre cei doi îndrăgostiți. Ei s-au cunoscut „în împrejurări simple, dar scandaloase”. Vajnicul „deontolog” care condamnă relațiile dintre profesori și studenți, cade, inevitabil, în același păcat. Maria e o studentă pe care o cunoaște la un seminar la care ea, desigur, întârzie: „A intrat fără să-și ceară scuze și s-a tolănit în prima bancă, răsfirându-și părul de arăboaică bogată. Pe vremea aia, se îmbrăca doar în negru sau gri, din mândrie, tristețe sau doar ca să pară mai enigmatică.”⁴ Relația lor, deși are vechime și o constanță remarcabilă, pare să nu aibă nici o finalitate. Ei nu fac planuri de căsătorie sau de copii, trăiesc doar voluptatea clipei și a intimității în doi, împărțind bucurii, tristeți, gesturi de tandrețe, dar și mici gelozii, mereu nedespărțiți și mereu incompatibili. În jurul lor, până și cele mai fabuloase conspirații mondiale (care chiar își fac apariția în roman!) pălesc. Maria, partenera de viața a lui Alexandru, pare femeia perfectă: pasională, dar și

³ Ion Manolescu, *Derapaj*, Editura Polirom, Iași, 2006, p. 158.

⁴ *Ibidem*, p. 107.

copilăroasă, rafinată și cameleonică, răsfățată și totuși mereu constantă în sentimentele față de el.

Pasiunea lui Alexandru e un vulcan care clocotește în adâncuri: sub o aparență de calm și apatie, imaginația lui configurează aproape obsesiv cele mai înfocate ode aduse frumuseții femeii de lângă el. Pe nu mai puțin de două pagini se întinde „oda” închinată „degetului mare de la piciorul stâng al Mariei”, deget pe care Alexandru l-a și botezat Bismark, „după numele celui mai grozav vas de luptă din toate timpurile”⁵. Mai puțin credibilă devine Maria când se transformă într-o Ariadnă care ne călăuzește prin labirintul hiper-real al intrigilor planetare. De profesie restaurator de tablouri, Maria se comportă ca un ghid profesionist, posesor al unei memorii prodigioase și al unui bagaj de cunoștințe de anvergură renescentistă, din domeniul artistic și nu numai. Chiar dacă translația personajului într-un alt plan narativ se face, în mod asumat de către autor, prin investirea ei cu această nouă și surprinzătoare funcție de „enciclopedie vie”, portretul ei de femeie îndrăgostită e mult mai puternic și mai convingător.

Un alt plan al romanului îl constituie mediul academic, pe care autorul îl analizează atât din interior, cât și din exterior, cu ironie acidă. Cariera didactică e un fel de „râu necesar”, o corvoadă pe care Alexandru o execută cu maximă blazare, recunoscând că e doar una dintre fațetele minciunii și ipocriziei în care trăiește. Autoironia îl plasează într-o complicitate cu cititorul, care, probabil, nu are nici el prea multă simpatie față de metodele pedagogice tradiționale: „Mă apuca râsul la examene. Desigur, nimeni nu bănuia nimic. Stăteam sobru alături de colegii mei, cu picioarele încrucișate sub catedră. Nu citisem nici jumătate din cărțile despre care vorbeau studenții sau le citisem demult și le uitasem. Dădeam din cap, aprobator, când candidatul spunea câte-o ineptie sau cita niște date neverificabile. Colegii mei lansau întrebări dure, elaborate, de detaliu. Pe unele dintre ele mi le mai aminteam: ce obiect îi oferă Fred Vasilescu dnei T. sau ce-i face Petru Anicet Anișoarei cu prosopul. Plutea o aură liniștită, de teroare, în sală. Studenții transpirau, obraji li se colorau în alb-vișiniu, ochii li se dilatau. Unii izbucneau în plâns.”⁶ O descriere pe cât de concisă, pe atât de comică a atmosferei de examen, pe care mulți cititori o pot recunoaște. Sau iată modul irezistibil în care autorul comprimă, într-un singur paragraf, destinul ingrat și moștenirea lăsată de orice scriitor, din toate timpurile: „Decenii de «comentarii literare» își spuneau cuvântul, răspicat și apăsător. Povestea începea cu viața bietului scriitor, se ofereau repede anii, locul de naștere, unde a făcut școala și-n ce oraș s-a dus (majoritatea scriitorilor din manuale erau țărani și ajungeau, inevitabil, la oraș), apoi cărțile pe care le-a scris, cum, când, unde (sub tei, sub plop, la birou, în lanul de porumb). De-aici, se sărea direct în capătul celălalt: moartea, cu zi, lună, an și loc. Omul își îndeplinise misiunea, scrisese opera, nu mai era nimic de spus, putea să dispară liniștit, morbid, detaliat.”⁷

⁵ Ion Manolescu, *Derapaj*, Editura Polirom, Iași, 2006, p. 32.

⁶ *Ibidem*, p. 326.

⁷ *Ibidem.*, p. 328.

Bogdan Crețu constată faptul că, pe parcursul evoluției surprinzătoare a personajului, se conturează o consecvență „poetică a derapajului”⁸, autorul având un apetit extraordinar pentru întoarceri în timp, descrieri și divagații bizare ce concurează serios cu spațiul rezervat narațiunii propriu-zise. Dacă romanul *Coaja lucrurilor...* al lui Adrian Oțoiu avea obsesia „decojirii”, romanul lui Manolescu e construit din „derapaje”. E derapajul relației amoroase, perfectă dar disfuncțională, e derapajul în derizoriu al aparent serioasei și stimabilei cariere didactice, derapajul Bucureștiului aflat în tranziție spre autodistrugere sau derapajul omului născut în comunism și inadaptat la post-comunism, de fapt, un „fals capitalism”. Derapajul capătă dimensiuni naționale în paginile memorabile în care naratorul se lansează „în căutarea comunismului pierdut”, după cum remarcă același Bogdan Crețu, „recuperând vremuri nu de mult apuse, dar la nivelul filigranului, al amănuntului care are darul de a conferi credibilitate oricărei povestiri.”⁹ Iată cum descrie personajul Alexandru, cu un umor savuros, propria venire pe lume, nu datorită părinților săi, ci „decretului” dat de Ceaușescu (atât el, cât și prietenul său, Mihnea, trăiesc încă în incertitudinea condiției de „decreței”): „Ne născuserăm prematur, apăruserăm pe lume neplanificat, inoportun, intraserăm în poveste ezitant și agramat, datorită ideii subite a unui cizmar. Îl purtam în bagajul nostru genetic, alterat de spaime și indecizii.”¹⁰ Fantoma dictatorului apare, de altfel, în mod constant și în „bagajul genetic” al romanului.

În continuare, imaginația debordantă și neobosită a autorului îi construiește personajului Alexandru Robe un parcurs care oscilează între verosimilul cu tentă autobiografică și prezența unor întâmplări fascinante, incredibile, nu lipsite de accente ale literaturii S.F. Robe are un program-spion numit *Lepidopteros*, care lucrează zi și noapte, scormonind în calculatoarele și viețile altora, și își petrece nopțile în spațiul virtual al Internetului. De aici, „derapajul” imaginației nu mai poate fi oprit, însoțit de obsesiile personajului față de lipsa de sens a vieții și a morții. E un joc pe care autorul ni-l propune, de a depăși limitele realului și a plonja în hiper-real, unde totul este posibil. E un derapaj controlat, asumat, pe măsura apetitului extraordinar pentru aventură și senzațional al unui personaj- narator, altfel condamnat la o existență banală. Așa după cum cenușia clădire a Facultății de Litere din București se transformă peste noapte în locația misterioasă a unor intrigi dubioase, la fel profesorașul blazat Alexandru Robe devine un erou național sau chiar internațional, de a cărui inteligență și perspicacitate depinde elucidarea unor enigme istorice. Planul activ și energic al complotului planetar compensează pasivitatea și resemnarea din planul memorialistic.

Multiplele planuri narrative ale romanului sunt dezvoltate pe două direcții majore: planul „real” și planul „hiper-real” sau „virtual”. În planul „real”, e mirifica poveste de dragoste a cuplului Alexandru-Maria, e copilăria naratorului, „universală”, dar și bine delimitată geografic, temporal și politic, și mai este cariera „diurnă” de universitar și cea

⁸ Bogdan Crețu, *Derapaj la firul ierbii*, în *Observator cultural*, nr. 354, ianuarie 2007.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ion Manolescu, *Derapaj*, Editura Polirom, Iași, 2006, p. 529.

„nocturnă” de spion „virtual” al calculatoarelor vecinilor. În planul „hiper-real”, „virtual”, lucrurile sunt mult mai complicate, iar galeria de personaje e de-a dreptul halucinantă: Economişti Minţii, o organizație secretă care fură și vând amintirile oamenilor, Camil Petrescu cel ce, se pare, în vremea sa, folosea un nanocomputer, „Baronul Roșu” (asul aviației germane din primul război mondial), Globalmind, Vitalian Robe / Manolescu (bunicul naratorului), pionerii informaticii, Mircea Cărtărescu – „cel mai mare scriitor român în viață”, Ion Gheorghe Maurer, Anticarii, Blocatarii ș.a.m.d. Intriga polițistă, conspiraționistă se amplifică vertiginos și, în același timp, cercul se strânge în jurul lui Robe, de fapt, a bunicului său, implicat în evenimente istorice majore. Ajutat de aliații săi, Maria și prietenul Mihnea, Alexandru se zbate să-și descopere trecutul și identitatea, dar Economişti Minţii vor să-i fure și să-i ștergă amintirile. Cele două planuri „derapează” și converg într-un punct final surprinzător pentru unii, inevitabil pentru alții. E un fel de final „fără final”, care a iscat, se pare, cele mai multe controverse critice cu privire la acest roman. Mihaela Ursa vede în acest final, în care personajul principal „se autodizolvă”, un deznodământ spectaculos, „ [...] un hohot final de râs, răutăcios și voit malefic, atât la adresa lecturii «serioase» [...], cât și la adresa acestei creditări infinite, lipsite de suspiciune, a reprezentărilor subiective.”¹¹

În viziunea Luminiței Marcu, *Derapaj* este un extraordinar act literar de răzbunare-exorcizare: „[...] de exorcizare a trecutului, a copilăriei perfecte și triste petrecute înainte de 1989, de exorcizare a tinereții cu toate elanurile ei universitare, de exorcizare a dragostei, și ea perfectă și tristă totodată și, dincolo de toate astea, ca pe un exercițiu de exorcizare a literaturii în sine, cu toate poncifele ei, a literaturii ca poveste cu suspans și eroi misterioși.”¹² Intenția autoironică a autorului, pe nedrept ignorată de unii critici, este evidentă chiar din titlul *Derapaj*. De altfel, Manolescu își prezintă clar scopurile, dând poate cea mai bună definiție a acestui roman, chiar în paginile lui: „Cât de mult mi-aș dori să găsesc un roman fracturat, discontinuu, ca memoria adulților; o carte stroboscopică, în felii decupate și incomplete, cu straturi virtuale întinse peste viața de zi cu zi, pornind din creierul și sufrageria fiecăruia și ajungând în alte epoci și minți, până la a deveni de nerecunoscut. O poveste care să treacă prin același punct de mai multe ori și să iasă de fiecare dată altfel, ca un electron printr-o foaie de hârtie: 15 noiembrie, 10 noiembrie, 14 noiembrie, 23 decembrie. O narațiune contaminată, lovită de plăcile sclerozei, căreia eu să-i reconstruiesc terminațiile nervoase și, triumfător, să le semnalez posterității! Aș fi înnebunit de plăcere să mă joc de-a detectivul, păcălind pe toată lumea, încropind destine și biografii fictive, sub care aș fi ascuns pachetele de informații cerute pe piață: pulsul bolnav și neprețuit al fiecărei clipe trăite”.¹³ Aici este, de fapt, miza romanului: sfidarea banalului, blazării, limitării și, în final, chiar a morții prin trăire intensă, fie și numai în lumea imaginației. E evident că derapajul narațiunii este unul regizat și, totodată, magistral realizat.

¹¹ Mihaela Ursa, *Cronica la „Derapaj”, Ion Manolescu*, <http://mihaelaursa.wordpress.com/2007/02/08/cronica-la-derapaj-ion-manolescu/>

¹² Luminița Marcu, Prefață la Ion Manolescu, *Derapaj*, Editura Polirom, Iași, 2006, p. 9.

¹³ Ion Manolescu, *Derapaj*, Editura Polirom, Iași, 2006, p. 123.

Dimensiunea ludică primează în romanul lui Manolescu. Tot acest vârtej de personaje și evenimente fabuloase este echilibrat de inserturile intertextuale și memorialistice, totul tratat într-un stil mereu ironic și cu un umor irezistibil și bine dozat. Nu scenariul contează, nici trama polițistă, cum se întâmplă la Dan Brown. Frumusețea stă în mistere, nu în dezlegarea lor, pare a spune Ion Manolescu. „Rar am mai auzit în literatura română un sunet atât de limpede, o filtrare atât de fină a efectelor de nostalgie, un dozaj atât de bine cumpănit de îndrăzneală stilistică și sensibilitate vizuală, un mixaj mai substanțial de cultură literară și originalitate lingvistică...”¹⁴, mai spune Luminița Marcu în prefața volumului.

Nicolae Bârna consideră că cea mai pregnantă și clara trăsătură a *Derapajului* este „cărătescianismul”, apreciindu-i foarte mult capacitatea polemică și parodică. Pe multe pagini, Ion Manolescu procedează la ironizarea și deconstruirea, când mai blândă, când malițioasă a prozei lui Mircea Cărtărescu, pe care îl numește, zeflemitor, „cel mai mare scriitor român în viață” sau „cel iubit de toate femeile”, (cu trimiteri subtile la *Orbitor*, *Nostalgia* și la *De ce iubim femeile*). Astfel, putem găsi în roman și o carte de „critică literară”, avându-l ca subiect pe Mircea Cărtărescu. „Sentința” nu-i va fi favorabilă „celui mai mare scriitor român în viață” și acesta va fi, la un moment dat, răpit și legat fedeleș, într-o casă de lângă Neptun, operațiune menită să ajute la descurcarea ițelor unei conspirații globale. Mircea Cărtărescu pare să fi devenit o obsesie pentru confrății săi într-ale literaturii care îl copiază, îl critică, îi dau replici literare sau, iată, îi aplică tratamente „violente”, desigur, la modul ironic. În mod paradoxal, până la urmă, Manolescu se dovedește a fi un „cărătescian” structural, apreciază Nicolae Bârna: „Regăsim ineluctabil mai toate ingredientele și topos-urile «orbitorești»: biografismul (adesea pletoric), solipsismul («extremist», instituit ca principiu generator al literaturii practicate...), «carnația» social-istorică, enumerările, inventariile, descripțiile minuțioase, aprofundările de «dosare» tematice (copilăria, adolescența, sexualitatea, viața cotidiană, mentalități și panorame ambiante, peisajul și atmosfera Bucureștilor de ieri și de azi etc. etc.), apoi «conspiraționismul» de mare calibru și enigmaticul de factură apocaliptico-«polițistă»”.¹⁵ Și Dan. C. Mihăilescu, în *Literatura română în postceaușism*, îl include pe Manolescu, alături de Simona Popescu, O. Verdeș și alții, în ceea ce numește „generația Cărtărescu”, a scriitorilor care pariază pe „exploatarea fabuloasă a autobiografiei”.¹⁶ Cu privire la partea (auto)biografică „realistă” a romanului, Nicolae Bârna observă, cu mare acuratețe, că nu e deloc „dulceagă”, ci dimpotrivă, lucidă până la cinism: „E de admirat ceea ce am putea numi «negativismul» structural al autorului, postura lui perpetuu cârcotașă, pesimismul funciar, arta de a vedea «în negru» nu numai «comunismul» de ieri, ci și actualitatea românească, și chiar situația lumii întregi.”¹⁷

¹⁴ Luminița Marcu, Prefață la Ion Manolescu, *Derapaj*, Editura Polirom, Iași, 2006, p. 9.

¹⁵ Nicolae Bârna, „Neocărătescianismul” dezamăgitor sau marele Român absent, în *Cultura*, nr. 4/ 1 febr. 2007.

¹⁶ Dan. C. Mihăilescu, *Literatura română în postceaușism, II. Proza. Prezentul ca dezumanizare*, Editura Polirom, București, 2006, p. 333.

¹⁷ Nicolae Bârna, „Neocărătescianismul” dezamăgitor sau marele Român absent, în *Cultura*, nr. 4/ 1 febr. 2007.

Romanul lui Ion Manolescu e un fel de carte totală ce reunește toate pasiunile sale: pasiunea pentru literatură (inclusiv în formele ei cele mai noi), pasiunea pentru istorie, cibernetică, internet, benzi desenate, ... plus pasiunea pentru clipa trăită ca și cum ar fi prima și ultima. *Derapaj* e, din start, un demers ficțional curajos, care își asumă o misiune dificilă, aproape imposibilă, dusă la bun sfârșit într-un mod remarcabil: călătorește, împreună cu personajele sale, în spațiu și timp, pendulând între real și hiper-real, între autobiografie și ficțiune, între istoria națională și cea planetară, cu nonșalanța lui Thomas Pynchon și fantezia lui Dan Brown. Răzvan Mihai Năstase apreciază că *Derapaj* nu seamănă cu nimic din ce s-a scris până acum pe „plaiurile dâmbovițene”, fiind „cel mai neromânesc produs literar publicat în limba română.”¹⁸ Ca și în celelalte romane din literatura noastră bazate pe un scenariu conspiraționist, complotul din *Derapaj* are un caracter ocult, nu sacru, metafizic sau miraculos. Adversarii sunt „Economiiștii minții” care vor să obțină controlul absolut asupra informațiilor și asupra „creierelor”, nu există personaje mesianice sau extraterestre. Laicitatea și deschiderea față de ideile New Age sunt o caracteristică a acestor romane, un element original, care este însă rareori semnalat.

Derapaj este, o spunem cu toată convingerea, o carte de nivel internațional care, tradusă în cât mai multe limbi, fără îndoială, s-ar bucura de succes. Romanul românesc pare să fie în plin proces de cristalizare a unor noi formule literare, iar cea propusă de Ion Manolescu este fascinantă și provocatoare: ego-proză de o remarcabilă finețe și forță de expresie, hipertextualitate, hiper-realism, structură fractalică, intertextualitate abundentă, metatextualitate, intrigă fabuloasă, totul pe fundalul unui umor inteligent, al (auto)ironiei, dedesubtul căreia se regăsesc pânzele freatice ale unei seducătoare melancolii.

Bibliografie

- Bârna, Nicolae, „Neocărtărescianismul“ dezamăgitor sau Marele Român absent, în *Cultura*, Nr. 4 / 1 februarie 2007
- Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Humanitas, București, 2010
- Crețu, Bogdan, *Derapaj la firul ierbii*, în *Observator cultural*, nr. 354, ianuarie 2007
- Manolescu, Ion, *Derapaj*, Editura Polirom, Iași, 2006
- Manolescu, Ion, *Videologia. O teorie tehnoculturală a imaginii globale*, Editura Polirom, București, 2003
- Manolescu, Ion, *Noțiuni pentru studiul textualității virtuale*, Editura Ars Docendi, București, 2002
- Mihăilescu, Dan C., *Literatura română în postceausism, II. Proza. Prezentul ca dezumanizare*, Editura Polirom, București, 2006
- Năstase, Răzvan Mihai, *Derapaje controlate*, în *România literară*, nr. 49 / 7 decembrie 2006

¹⁸ Răzvan Mihai Năstase, *Derapaje controlate*, în *România literară*, nr. 49 / 7 decembrie 2006.

Ursa, Mihaela, *Cronica la "Derapaj", Ion Manolescu*,
<http://mihaelaursa.wordpress.com/2007/02/08/cronica-la-derapaj-ion-manolescu/>

ACKNOWLEDGEMENT: This paper is partly supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number POSDRU 80641.

“TO BE OR NOT TO BE?” – ON PHILIP ROTH’S JEWISH-AMERICANNES

Corina Alexandrina LIRCA¹

Abstract

The paper below is meant to investigate the truth behind Philip Roth’s attitude regarding the much debated topic of his “Jewish-Americanness”. There are a number of facts which tie him to this ethnic denomination, also his literary territory is a small Jewish-dominated section of New-York, clearly reflected in his style, however it is shallow and unjustifiable to make constant references to Jewishness in the analysis and interpretation of his literary works.

Keywords: Jewish-Americanness; ethnic versus literary identity

There are a three undisputed facts that tie Roth’s destiny and literature to the concept of Jewishness. Firstly, he is a second-generation Jewish-American born and raised in an ethnic (Jewish) conclave in Newark, New Jersey. Regarding this, Roth declared in a 2005 radio interview:

My neighborhood was a Jewish village in a city that was made up of ethnic villages. ‘Ethnic’ is a word that was never used in those days, never used to describe ourselves with it. I never thought of myself as an American Jew [...] A New York Jew – yes, as opposed by New York Italians [...] Jews, Jews, Jews everywhere. 100% Jewish neighborhood and I didn’t know a single soul to wear a skull cap. [His last sentence testifies for the “fierce secularization and Americanization” going on around him.]

Secondly, the vast majority of his books are of Jewish affiliation both in content and in form. They depict contemporary Jewish-American people and problems arising out of the process of assimilation - with every Rothian book we read we inevitably immerse ourselves in the Jewish condition and witness the perceptions of Jewish consciousness and the whole range of Jewish-community events. Similarly, the texture of his prose, the imagery, the allusions, the rhythm of speech (particularly the stylistic imitation of the coarse communication of the streets of New York) give his books a clear Jewish flavor.

Finally, there is Roth’s recognition of his fascination and kinship with Kafka, a writer born to a middle-class German-speaking *Jewish* family in Prague during the Austrian–Hungarian Empire. According to Wisse, Kafka was in Roth’s eyes “the keenest witness to the growing chasm between the inner and the outer person” (20). Moreover, Kafka’s writing (particularly his 1919 letter to his father) depicts the enormous influence of a father upon the intellectual personality of his child, establishing the writer’s task as

¹ Teaching Assistant, PhD., “Petru Maior” University of Târgu-Mureş

the liberation of a son from his father, a psycho-literary terrain which Roth explored in many of his books (Kimmage 27).

Despite all these facts, it is still not entirely accurate or appropriate to label Philip Roth as a *Jewish-American* writer. He is what Roth himself declared (in an interview published in “Le Monde” in November 2002, when asked whether he perceives himself as an American Jew or a Jewish American): an American novelist. The truth and accuracy of his statement is revealed when we understand that the facts enumerated above and which tie Roth to Jewishness each have an edge.

Granted, Roth has strong affiliations with Kafka, but it cannot be stated that he draws heavily on Jewish culture. He very rarely responds to other Jewish writers’ work, in fact Roth’s acknowledged literary line of descent are such writers as Henry James, Franz Kafka, LevTolstoi, Marcel Proust, Joseph Conrad, Thomas Mann, James Joyce etc. whereas his use of Israel as setting in his novels has the purpose of depicting Jewish Americans in search of their self (most of the time rejecting Israel and returning to America).

It is true that Roth writes about Jews. His first reason for writing about Jews in America is that he writes about what he has known in terms of places, people and events. More accurately he writes about Jews from within an American sensibility his primary focus being not European Jews, Israeli Jews or even immigrant American Jews, but the descendants of the last category. Roth’s work imagines these second-generation Jewish-Americans in their professional, social, cultural and residential American contexts, which not once means rejecting such aspects of life, physiognomy and psychology that help one identify oneself as Jewish. His work would not be as accomplished provided he chose to depict any other type of characters and backdrop. The idea is that Roth uses ethnicity as a framework for the contemporary reality he paints, in other words “his narratives derive their universal power from their ethnic and sociocultural specificity” (Greenberg 488). The tensions entailed by transgression are at the core of most of his novels and at the heart of his writerly interest.

As for the types of character he casts in his work, Roth has a preference towards the assimilated suburban Jewish male, who has lived most of his life in flourishing and affluent post-WW II Jewish-American suburbs, being vaguely connected with the crowded immigrant tenements on the lower East Side. According to J.P. Steed,

For secularized American Jews growing up in the mid-twentieth century, the conflict between Judaism and Christianity was minimal-perhaps even nonexistent; their Jewishness was far more ethnic than religious. [...] Whereas, for previous generations, the tensions Jews experienced had been predominantly between the Jewish and the non-Jewish communities, throughout the mid-twentieth century, many of these tensions shifted to within the Jewish community-over religion, between practicing Jews and secularized Jews; over the generation gap, between young, assimilated Jews and their seemingly parochial parents and grandparents; and over the sense of self, between the individual Jew

and his or her expression-often viewed as either an embrace or a rejection-of collective Jewish identity. These new tensions created new versions of Jewish American anxiety, new expressions and kinds of Jewish American humor, and a newly constructed sense of Jewish American identity. (147)

It is now widely accepted by critics that Roth's Jewishness is an individual construct. Omer-Sherman's study of Roth, for example, supports this view, when he phrases the conclusion to the writer's career-long literary quest and identifies his model character as a radical individualist and celebrator of Self with Newark origins and a personal take on his American Jewishness:

[P]erhaps Roth's vigorously pessimistic outlook of late is the logical consequence of a cultural imagination that in the end has not as its concern the epic of Jewishness, in or out of Israel, but rather takes as its enduringly ephemeral touchstone the memory of one ethnic Newark neighborhood. In Roth's oeuvre, memory and the myths of a personal history replace collective memory and people hood (265).

We believe that Roth's second reason to write about American Jews is that he has always been aware that the peripheral has become the middle in contemporary culture. He understood (very early in his life and career) that America is characterized by a great cultural diversity which is not without a clear toll on the construct of individual identity. At the age of sixteen he left his neighborhood and from then on he lived for dozens of years in New York, Chicago, London - fast-changing cosmopolitan cities which accommodate people from various social, ethnic and cultural contexts and which foster both integration and sectionalism, peaceful cohabitation and conflictive opposition. In these diversity-oriented social and cultural environments Roth was an alert observer of the intercultural exchanges of experiences and perspectives on society, politics, literature etc. and realized that identity ended up in crisis and fragmentation in its socio-cultural existence as well as the its literary and artistic representation. As a result Roth has had a far larger view and message than the limited ethnic, parochial one some critics seem to want to assign to his work.

Many times during his career, Roth has protested against the label of "Jewish-American" writer. For instance, in a 2003 radio interview, when asked what is his "reaction to being called a Jewish writer", he explained why he feels it is quite an injustice to be called that:

If the categories remain consistent, it doesn't bother me. By consistent I mean that if you call John Updike a Protestant writer or if you call Flannery O'Connor a Catholic writer, then I don't mind being called a Jewish writer. Academicians need these categories in order to teach coherently, but all I ask is that the categories be consistent. I think the proper way to categorize, if I were to do it, is to say that all of us are American writers with different kinds of subjects and territories. Updike, for example, is an American writer whose territory often is

small-town Pennsylvania and New England, and I'm an American writer whose territory is a small section of New York.

To support his view that he is an *American* novelist, we should also consider the evolution of the American literature since the second half of the 20th century, when Roth together with other writers of Jewish descent in the United States (Saul Bellow and Bernard Malamud), joined the mainstream of American fiction, which meant that their works became popular with the reading audience, received regular laudatory reviews and aroused wide critical and academic interest. It is our opinion that the label “Jewish-American” is, therefore, more appropriate first to representatives of early Jewish writing in America, who, depicting their the immigrant experience, had marginality, alienation, and victimization as dominant themes, and second to a newer generation of American writers, who having chosen to place at the centre of their work Jewish thought and history, is pervasively Jewish in its moral insistence and its reference to Judaic texts, Jewish religious teaching and values, the trauma of the Holocaust, and the establishment of a Jewish nation in Israel.

When considering Roth's relation to Jewishness it is also compulsory to discuss his attitude towards the expectations of his own tribe. Particularly at the beginning of his career, Roth was accused of irreverent and humorous treatment of Jews and of portraying Jewish characters who feel chocked by the Jewish culture. This there were numerous accusations of anti-Semitism, a number of people using what Roth called “vicious, malicious and stupid epithets/generalizations” (radio interview NPR: *Fresh Air* show Oct. 31, 2003), such as “Jew-hater” and “self-hating Jew” to refer to him. All these made him feel assaulted. The mistake those people made, while supposedly defending the Jewish tribe's reputation, was to take his books' characters out of context and thus to overlook their flavor and spirit. Roth's position on this matter was that he does not consider himself the voice of the Jewish-Americans, therefore he has no responsibility in advertising the tribe: “Each writer speaks for his or her own imagination and its strengths and has no obligation to speak for anything or anyone else. [...] I don't have much sympathy for reading for the tribal lands” (recorded interview broadcast on 25 Dec 2005, *Open Source*). This attack also shaped the course of his career. According to Shostak, “the readings that made him ‘other’ [...] gave him his material [for the next novels since]. Criticism made his writerly subjectivity visible to him” (13). Roth himself admits in *The Facts*: “The angry Jewish resistance that I aroused virtually from the start [...] was the luckiest break I could have had. I was branded” (130).

To conclude, we maintain that Roth is inexorably connected to the Jewish tribe, because Roth's Jewishness remains a fact and his books reflect it stylistically, as he himself admits it to Hermione Lee:

The Jewish quality of books like mine doesn't really reside in their subject matter. Talking about Jewishness hardly interests me at all. It's kind of sensibility: [...] the nervousness, the excitability, the arguing, the dramatizing, the indignation,

the obsessiveness, the touchiness, the play-acting – above all, the talking. The talking and the shouting. Jews will go on, you know. It isn't what it's talking *about* that makes a book Jewish – it's that the book won't shut up. The book won't leave you alone. Won't let up. Gets too close. "Listen, listen – that's only the half of it!" (Roth 2007 162-3)

but, as a writer he is much more than his identity politics, and the outcome of his long career is an aesthetic response to the multiculturalism of America, not only to this Jewish-American identity.

Bibliography

Greenberg, Robert M. "Transgression in the Fiction of Philip Roth." *Twentieth Century Lit.* 43.4 (1997): 487+. Questia. <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=5001522953>, accessed 20 Jan. 2008.

Kimmage, Michael. "Fathers and Writers: Kafka's "Letter to His Father" and Philip Roth's Non-Fiction". *Philip Roth Studies*. Volume 9, Number 1, Spring 2013, pp. 27-40

Omer-Sherman, Ranen. *Diaspora and Zionism in Jewish American Literature: Lazarus, Syrkin, Reznikoff, and Roth*. Hanover: University Press of New England, 2002

Roth, Philip. *Reading Myself and Others*. London: Vintage Books, 2007.

Roth, Philip. *The Facts: A Novelist's Autobiography*. New York: Vintage Books, 1997.

Shostak, Debra B. *Philip Roth: Countertexts, Counterlives*. Columbia: University of South Carolina Press, 2004.

Steed, J. P. "The Subversion of the Jews: Post-World War II Anxiety, Humor, and Identity in Woody Allen and Philip Roth." *Philip Roth Studies*. Washington: Fall 2005. Vol. 1, Iss. 2; pg. 145 , 19 pgs. <<http://lion.chadwyck.co.uk>>. 20 Jan. 2007.

Wisse, Ruth R. *The Modern Jewish Canon: A Journey through Language and Culture*. New York: Free Press, 2000

*** - "American Novelist Philip Roth" from NPR's "Fresh Air", Oct. 31, 2003

*** - "Roth Interview" from NPR's "Fresh Air", September 2005

METAPHORS DESCRIBING THE ECONOMIC AND FINANCIAL CRISIS IN BUSINESS PRESS ARTICLES

Daniela DĂLĂLĂU¹

Abstract

The paper aims to highlight that metaphors have proved essential and relevant to the description, explanation and understanding of the economic and financial crisis that the world has experienced over the last years. In order to achieve this, we have carried out a study to identify and analyse the conceptual metaphors used to explain and describe the economic and financial crisis in English. Our study is based on the corpus approaches to metaphor analysis. Therefore, we have worked on a corpus of English economic and financial articles, which were selected from those published, between 2009 and 2012, in the English journal *The Economist*. During this period, many of the world's countries officially acknowledged the financial crisis. Obviously, this meant taking drastic measures that have severely affected the population. The quantitative and qualitative analysis of the data obtained within this study is meant to show how this economic and financial phenomenon and its effects are conceptualized in business press articles.

Keywords: economic and financial crisis; conceptual metaphors; corpus analysis

1. Theoretical approaches – from the comparative perspective to the cognitive approach to metaphor

Metaphors have been studied from a number of different perspectives by a wide variety of disciplines including linguistics, philosophy, literary studies, psychology and education among others. This has led to the emergence of different and sometimes controversial ideas and theories that have attempted to define, describe and analyse metaphors.

From the multitude of approaches to the study of metaphor, two questions have arisen focusing on whether metaphors should be considered linguistic phenomena related to how we express things or cognitive phenomena related to how we understand them (Cameron & Low, 1999).

Ortony (1979: 3) underlines that “any serious study of metaphor is almost obliged to start with the works of Aristotle”. Therefore, we aim to begin our research on metaphors describing the economic and financial by highlighting some of the most important ideas developed within the traditional approach as initially described by Aristotle.

According to scholars in ancient times, metaphors belonged exclusively to the domain of rhetoric. Thus, they analysed them alongside other tropes as imaginative, poetic and ornamental devices. Explanations of what metaphors are can be traced back to Aristotle. In his well-known works *Poetics* and *Rhetoric*, most studies focus on his

¹ Teaching Assistant, “Petru Maior” University of Târgu-Mureş

discussion on the place of metaphor in language as well as its relationship with communication.

Aristotle provides a formal definition of metaphor in *Poetics* (21, 1457b6-7) “*Metaphora* is the *epiphora* of the name (*onoma*) of something [to something else].” Explaining this definition, Kirby (1994: 532) draws our attention to the fact that Aristotle risks using tautology since both *metaphora* and *epiphora* have the same root *pher-/phor-*, which means “carry”. The difference is made by the use of the prefix *meta-*, which may mean “across, after, behind”. Thus, the word *metaphora* can literally mean a “carrying across or behind”.

In the following chapter (22, 1458a21-23), Aristotle underlines that metaphor, like foreign terms and unusual word forms, is a kind of “alien” term (Kirby, 1994: 534) that is used to achieve “impressiveness” and to avoid familiar language. At the end of this chapter, concluding his discussion of metaphor, he expresses an extremely important idea. He states that this device is the most important one to be skilled in and this skill cannot be learned from somebody else – it needs to be an innate gift. Moreover, this gift consists in “*seeing likenesses in things*” (Kirby’s italics). The central idea is that metaphors are based on similarity or resemblance between objects. Therefore, one’s capacity to understand and use metaphors resides in the capacity to perceive similarities between things.

Although we are far from the ancient times, metaphor is still commonly perceived and taught as it was defined in the *Rhetoric* (1410b), i.e. “an elliptical simile, a comparison of things without the use of ‘like’ or ‘as’.”

The central idea of the comparison view is that when analysing a metaphor we decide what characteristics the two parts of a metaphor have in common. As soon as we identify those characteristics, we reconstruct a comparison saying that one thing is similar to another because it has a certain characteristic.

The interpretation of metaphor as a linguistic phenomenon serving aesthetic purposes has dominated the study of metaphor for centuries.

The first major break with Aristotle’s traditional rhetoric was made in 1936 when I.A. Richards published *The Philosophy of Rhetoric*. Instead of explaining metaphor in terms of comparison, substitution, transfer or analogy, the interaction theory perceives it as a cognitive process, not as a “verbal matter”. He switched from the lexical level by treating metaphor as a semantic phenomenon and studying it at sentence level, and first advanced the concepts of “tenor” and “vehicle” and the view of interaction. The *tenor* is the thing that is being commented upon, the topic, whereas the *vehicle* is the thing that is used to talk about the topic. According to this view, metaphor is the result of an interaction of thoughts. Therefore, metaphorical meaning is generated by the process in which two different meanings (‘tenor and vehicle’) are activated together in a single form as a result of which they highlight characteristics and associations of each other.

Richards explains that:

“In the simplest formulation, when we use a metaphor we have two thoughts of different things active together and supported by a single word, or phrase, whose meaning is a resultant of their interaction.” (1936: 93)

Following Richards, Max Black considers metaphor a “double unit” consisting of a semantic setting and an image, which he called a “frame” and a “focus”. Unlike Richards, Black has a clearer image on the role of context in metaphorical meaning.

Black explains his concept of *focus* as a filter through which a “system of commonplaces” or in “suitable cases... deviant implications [of the figurative term] established *ad hoc* by the writer” are processed. This happens through selection, emphasis, suppression and organization of “features of the principal subject by implying (or ‘projecting upon’ it) statements about it that normally apply to the subsidiary subject [the meaning of the figurative expression outside of any metaphorical context]” (1954: 44).

To put it simply, Black’s interactionist approach to metaphor is based on the idea that two “subjects” interact in metaphor (a primary one and a secondary one). Another key concept is the “set of associated implications” related to the secondary subject. Thus, metaphor is analysed by transferring and attributing the elements of the “set of associated implications” to the primary subject. This process results in the reorganization or even change of the primary subject.

“(a) the presence of the primary subject incites the hearer to select some of the secondary’s subject properties; and (b) invites him to construct a parallel implication-complex that can fit the primary subject; and (c) reciprocally induces parallel changes in the second subject.” (in Ortony, 1939: 24)

Judging things from this perspective, the interactionist approach anticipated the cognitive function of metaphors. The interaction theory also introduces the idea that metaphors are not necessarily only based on pre-existing connections between two subjects, but can also generate new knowledge and insight by changing relationships between the things designated.

John R. Searle, in his monograph *Expression and Meaning*, approached the study of metaphor from a different perspective than his predecessors. From his point of view, metaphor is not merely a lexical or syntactic phenomenon, but also a discourse phenomenon. Therefore, the metaphorical meaning needs to be looked for in a broader linguistic environment.

The speech acts theory makes a clear distinction between the literal or sentence meaning and the utterance meaning, which refers to the meaning that the speaker intended. Thus, metaphor is seen as a pragmatic phenomenon analysed on the level of contextually embedded utterances. For this reason, metaphors are seen as something outside the language that can be semantically analysed.

Within the pragmatic approach, similarity is disregarded. Since things can be similar in some respect or another, we cannot know exactly which aspect the speaker thought of when uttering the sentence. Moreover, there are metaphors in which there seems to be no similarity between the two subjects. In order to illustrate this, Searle gives the following example: “Sally is a block of ice”. Apparently, there are no literal similarities between objects that are cold and people who are unemotional. In spite of this, we still understand what the speaker wants to say.

The major shift in terms of perceiving metaphors happened when linguists replaced the notion of metaphors as a deviant use of language with a view that stated that metaphors are an essential device in human thought and discourse (Lakoff and Johnson, 1980). By stating that human reasoning is largely figurative, linguists have attempted to determine not only the role of metaphors in our cognitive activity but also the way in which we use metaphors to communicate our thoughts.

According to this new perspective, metaphor is defined as a cognitive mechanism whereby one conceptual domain is partially mapped onto a different conceptual domain, the second domain being partially understood in terms of the first one: “the essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another.” (1980: 5). The domain that is mapped is called the *source* and the domain onto which it is mapped is called the *target*. In a later revised version, Lakoff provides further explanations and defines metaphors as “permanent mental mappings between source domains and target domains” (1993).

According to this cognitive perspective, metaphors enable people to understand a relatively abstract or unstructured subject matter in terms of a more concrete one, or at least a subject matter that is more structured. The terminology for the concrete subject is **source domain** and for the abstract subject is the **target domain**. A metaphor is thus a transfer of some of the characteristics of (A) to (B), where the target domain (B) is often abstract and is described by our comprehension of (A).

Kövecses, in an attempt to spread some light on the terminology used in the cognitive theory, draws our attention to the fact that it is compulsory to make a distinction between what is called conceptual metaphor and **metaphorical linguistic expressions**.

“We thus need to distinguish conceptual metaphor from **metaphorical linguistic expressions**. The latter are words or other linguistic expressions that come from the language or terminology of the more concrete conceptual domain (i.e., domain B).” (Kövecses 2010: 4)

The metaphorical linguistic expressions are the ones that signal the presence of a conceptual metaphor. Conceptual metaphors do not appear in everyday language, the metaphorical expressions do. These are the ones that indicate a certain way of thinking.

“We can state the nature of the relationship between the conceptual metaphors and the metaphorical linguistic expressions in the following way: the linguistic expressions (i.e., ways of talking) make explicit, or are manifestations of, the conceptual metaphors (i.e., ways of thinking). To put the same thing differently, it is the metaphorical linguistic expressions that reveal the existence of the conceptual metaphors.” (Kövecses 2010: 7)

The cognitive approach focuses on the idea that conceptual metaphors are not isolated, but systematically structured. Moreover, metaphors are grounded in our physical and cultural experiences.

2. The corpus approach to the study of metaphors describing the economic and financial crisis

The theory of conceptual metaphor has been applied and extended to the field of English for Specific Purposes, the specialised languages of economics and finance in particular. Many economists and linguists, such as McCloskey (1983), Henderson (1982), Charteris-Black (2000, 2004), Boers (1997), Skorczynska and Deignan (2006), Koller (2004, 2005) have carried out research on metaphors in economic contexts over the past decades. They highlight that metaphors in economic contexts play a significant and indispensable role in understanding abstract economic theories and complex economic phenomena.

Following the current trend of corpus approaches to the study of metaphor (White, 1997, 2003, 2004; Charteris-Black, 2004; Deignan, 2006; Stefanowitsch and Gries, 2006; López and Llopis, 2010), our paper is based on a corpus of English business press articles published in the specialised journal *The Economist*.

In order to identify and analyse the different types of metaphors describing the economic and financial crisis in specialised texts in the field of economics and finance, we compiled a corpus of 30 articles, which were published between 2009 and 2012. Some of these articles refer to the idea of economic and financial crisis in general, whereas others refer to some of its more concrete forms, namely the euro crisis or the European debt crisis. This is explained by the fact that most of the articles describe certain economic and financial aspects that are characteristic of the European area.

In order to carry out our research, we used a computer software – *WordSmith Tools* version 6.0. We used *Wordsmith* in two ways, according to its respective functions. Firstly, we used the *Wordlist* tool to generate a frequency list, which arranges all the words in the corpus in order of frequency and the number of times they appear. Secondly, we used the *Concord* tool to find all the examples of a word in the corpus and show them in concordance lines. This tool was particularly helpful for seeing how certain words are used in context, identifying common collocations and establishing if words are used with a general or metaphorical meaning.

Stefanowitsch argues that the first two strategies present some limitations, namely, the limitation of the size of the corpus imposed by a manual search, and the need of

having some previous knowledge of the source domains, which is required in a search for source domain vocabulary. However, he recognizes that the second strategy is suitable if research is focused on a particular source domain.

Stefanowitsch (2006: 2–5) describes three specific strategies that have been used to find metaphorical expressions instantiating conceptual mappings:

- a) looking for metaphors by hand, usually by reading through the corpus and extracting all the metaphorical expressions one comes across;
- b) searching for metaphorical expressions which contain words from their source domains; and
- c) searching for metaphorical expressions which contain words from their target domains.

According to Stefanowitsch (2006), the third strategy of searching for target domain vocabulary allows researchers to overcome the main shortcomings of the other two. Therefore, he advances a method that helps to overcome these limitations. In addition, it also deals with the main methodological problem corpus linguistics must face when studying metaphorical mappings. While corpora are accessed using word forms, metaphorical mappings are not easily related to linguistic forms and are, thus, not easy to be retrieved automatically. In order to overcome this limitation, Stefanowitsch suggests a different approach, which he calls ‘metaphorical pattern analysis’ (MPA). First, one or more lexical items are selected from the target domain under study and a sample of their occurrences are extracted from the corpus. Then, the metaphorical expressions the lexical items belong to are identified as metaphorical patterns, and groups of conceptual mappings are established on the basis of the metaphors they instantiate.

To provide an example, in our study, the term ‘financial crisis’ was selected as an instance of lexical item from the target domain studied. A search for its hits in the corpus identified the metaphorical expression ‘sow the seeds of the next financial crisis’. According to Stefanowitsch (2004: 138–139), the identification of a metaphorical pattern is based on the syntactic/semantic frame the term occurs in. Furthermore, we checked if similar patterns exist in the source domain. This allowed us to make a correlation between the item from the target domain and the items from the source domain that could be expected to occur in the same pattern. The pattern ‘seeds of the financial crisis’ was then considered to instantiate the conceptual metaphor THE FINANCIAL CRISIS IS A PLANT.

3. Analysis and discussion

The results obtained with *WordSmith Tools* are presented and discussed below both from a qualitative and a quantitative point of view.

After generating the frequency word list of the present corpus, we selected 25 specialised words from the world of economics and finance: crisis, recession, euro; bank, growth, economy, market, debt, financial, money, budget, company, fiscal, price, bail-out,

fund, inflation, capital, deficit, finances, demand, bond, share, asset, sector. Once the metaphorical expressions were identified, we proceeded to describe the metaphorical mappings they instantiated.

The quantitative analysis identified 240 metaphorical expressions. The following source domains were identified for the target words above: illness (153); fire (49); container (16); natural phenomenon (11); mess (9) and plant (2).

Moreover, the qualitative analysis of the metaphorical expressions enabled us to describe and establish connections between the metaphorical mappings generated by each source domain. Each of these source domains together with its metaphorical mappings is presented and analysed below.

3.1. The Economic/Financial Crisis Is Illness

A simple look at the numbers aforementioned reveals that the source domain of illness is by far the most used domain in business press articles. Therefore, the domain that generated most of the metaphorical mappings identified.

Lakoff explains that many conceptual metaphors are grounded in our physical experiences. The abstract notions can be referred to as entities. This can be achieved through the introduction of ontological metaphors that might serve the purpose of quantifying, identifying, referring, setting goals etc. In other words, they contribute to the comprehension of nonphysical objects as entities. Something abstract, such as an activity, emotion, or idea, is represented as something concrete, such as an object, substance, container or person. In other words, in ontological metaphor abstract ideas and concepts are embodied.

Furthermore, it is easy to notice that the conceptual metaphors identified above make use of one of the most accessible and close to the human being source domains, namely, our own existence.

At different moments in our life, all of us experienced illness, either in a milder or in a more severe form. This is a universal experience everybody shares, irrespective of gender, age, nationality, race, etc. Therefore, everybody is familiar with the situation in general, the stages we go through, the steps to follow or the usual course of action.

By conceptualizing the abstract notion of the economic and financial crisis as an illness, the authors of business press articles in *The Economist* have generated an elaborate metaphorical scenario that can be described using the following metaphorical mappings:

- The economic/financial crisis in any form corresponds to different types of illness – contagion (21) / illness (6) / disease (2) / affliction (1)
e.g. “The “Vienna initiative” was a plan, drawn up in 2009, that halted the rot of *financial contagion* spreading through central and eastern Europe.”
e.g. “The *euro zone’s illness* is returning.”

- Economies/financial institutions affected by the crisis correspond to people being ill (4) / wobbly (3) / afflicted (2) / sick (1) / paralysed (1) / sclerotic (1)
e.g. “The *sick banking system* of Europe”
- Economies/financial institutions not affected by the crisis correspond to people being healthy (5)
e.g. “Even the *healthiest banks*—including those that insist they never needed help—continue to rely on government assistance in the form of liquidity facilities”
- Lack of economic/financial crisis corresponds to health (7)
e.g. “it is not just the euro that is at risk, but the future of the European Union and *the health of the world economy.*”
- Experiencing financial difficulties corresponds to suffering (10)
e.g. “Few, if any, European countries *suffer* from all of Greece's ills”
- Length and intensity of the economic/financial crisis corresponds to length/intensity of an illness – acute (2) / chronic (4)
e.g. “The *chronic lack of growth* threatens to poison politics, which has now become the greatest danger of all for the euro.”
- Taking drastic measures against the financial crisis corresponds to enduring pain (8)
e.g. “America would have to endure that kind of *fiscal pain* every year for ten years.”
- Drastic measures taken against the financial crisis correspond to painful (5) manifestations of an illness
e.g. “*The consequences of default*, which could include a banking collapse and inaccessible capital markets, *would be far more painful* than those of devaluation.”
- Economies/countries/financial institutions affected by the economic/financial crisis correspond to patients (6)
e.g. “Start, again, with Greece. Far from curing the *patient*, the medicine is coming close to killing it.”
- Specialists trying to find solutions to the economic/financial crisis correspond to doctors (3)
e.g. “So the *doctors* prescribe more of the same: austerity, structural reform and a war against tax evasion.”
- Analysing and identifying economic/financial problems corresponds to diagnosis (1)
- Recommending solutions for the financial crisis corresponds to prescribing (2) treatment

- e.g. “The medicine he administered during the Swedish crisis, and *has prescribed* ever since, is bitter: an immediate write-down of all bad assets and forced recapitalisation of banks,”
- Solutions to the economic/financial crisis offered by specialists correspond to cure (10) / treatment (5) / remedy (3) / antidote (2) / medicine (6) / pill (2) / homeopaths (1) / chemotherapy (1) / morphine (2)
- e.g. “That is why peripheral governments in the euro zone *have so far swallowed their medicine*, although not without a lot of grumbling and plenty of financial help from their neighbours.”
- Improvement in the economic/financial situation corresponds to recovery (21) from illness
- e.g. “*Recoveries after financial crises* are normally weak and slow...”
- It is worth highlighting that the choice of metaphorical expressions indicates the extent or intensity of the economic/financial crisis, as well as whether the solutions adopted are efficient or not:
- e.g. “On March 30th Ireland *sent the homeopaths packing* and *started taking stiffer medicine*. *The first pill was a steep cut in the price* that Ireland's newly-formed “bad bank”, the National Asset Management Agency (NAMA), is paying for the assets it will take off the banks.”

3.2. The Economic/Financial Crisis Is Fire

As in the previous source domain of illness, the source domain of fire generates an entire metaphorical scenario that we are familiar with from our experience. However, the number of metaphorical expressions identified in our corpus is approximately three times smaller compared to the previous domain. A possible explanation for this could be the fact that we experience illness much more often than we experience fire. Some of the metaphorical expressions conceptualizing the economic/financial crisis as fire are presented as follows:

- The economic/financial crisis corresponds to fire (16) / blaze (3) / conflagration (2)
- e.g. “Now that a great *financial blaze* has taken hold, the euro zone is facing its 1666 moment.”
- Poor financial indicators signalling financial problems correspond to smoke (2) signalling fire
- e.g. “But *wafts of smoke* from eastern Europe suggest the job of stabilising Europe's banking system is not yet done.”
- Unsolved financial problems correspond to flames (4)
- e.g. “The interconnectedness of Europe's banks (see article), encouraged by the single currency, is acting as a combustible channel for *flames* to travel from building to building.”

- Specialists trying to solve financial problems correspond to firefighters (2)
e.g. “With the worst of the banking crisis now receding in most rich countries, it is tempting to send the *financial firefighters* home.”
- Solving financial problems corresponds to extinguishing flames (1)
e.g. “The failure *to extinguish the Greek flames* has allowed the conflagration to spread to Ireland, Portugal and, intermittently, to Spain.”
- Measures taken to solve the financial problems correspond to firewalls (15)
e.g. “...recapitalise Europe's banks and boost the fund created as a *firewall* to protect solvent euro-zone governments.”

3.3. The Economic/Financial Crisis Is A Container

This metaphor conceptualizes the economic/financial crisis as a location, which we enter and get out of:

- e.g. “Portugal and Ireland are *in recession*, and may need second bail-outs”
“...when a rise in consumption taxes pushed the economy *back into recession*,”

3.4. The Economic/Financial Crisis Is A Natural Phenomenon

Natural forces are difficult to avoid and control. Conceptualizing the crisis as a natural force, the authors imply there is little we can do about it.

- The economic/financial crisis corresponds to a catastrophe (5) / disaster (4) / storm (1) / iceberg (1)
- Poor financial indicators signalling financial problems correspond to clouds (1) signalling a storm
e.g. “The worst *global economic storm* since the 1930s may be beginning to clear, but another *cloud already looms on the financial horizon*: massive public debt.”

3.5. The Economic/Financial Crisis Is A Mess

We know from daily experience that whenever we are not organized enough and we not pay sufficient attention to our possessions, the things around us tend to become disorganised or even chaotic. Therefore, the solution is to clean up and organize everything again.

- e.g. “The right and wrong ways to deal with the rich world’s fiscal mess...”
- Finding solutions to solve the financial crisis corresponds to cleaning up (3)
e.g. “Cleaning up the housing market would help cut America's unemployment rate...”

3.6. The Financial Crisis Is A Plant

Only one metaphorical expression conceptualizing the financial crisis as a plant was used twice in the entire corpus:

“The lessons it learns may prove useful to governments around the world that are now having to stand behind the debts of their banks to stop them from collapsing, while at the same time desperately trying not *to sow the seeds of the next financial crisis.*”

4. Conclusions

The cognitive approach has broadened the borders of metaphor study. Cognitive linguists have considered metaphor from a different perspective than their predecessors, attributing metaphors to the realm of thought rather than to language and highlighting that metaphors are essential to the way we perceive and understand the world around us. This study aimed to apply the contemporary theory of metaphor and the corpus approach to metaphor to identify and analyse the conceptual metaphors used to describe the economic and financial crisis in business press articles. The analysis and discussion of the conceptual metaphors and their metaphorical expressions identified in our corpus have reinforced claims made by the contemporary theory of metaphor. Thus, metaphors have proved essential and relevant to the description, explanation and understanding of the economic and financial crisis that the world has experienced over the last years.

The analysis of the metaphorical expressions generated by the conceptualization of the economic and financial crisis as illness, fire, container, natural phenomenon, mess and plant reveals that these conceptual metaphors make use of one of the most accessible and close to the human being source domains, namely, our own existence.

Moreover, preference for certain metaphorical expressions in a particular context highlights the author’s intention of underlining certain aspects of the economic and financial realities.

Bibliography

- Black, Max. (1962). *Models and metaphors*. New York, NY: Itaca.
- Charteris-Black, Jonathan. (2004). *Corpus Approaches to Critical Metaphor Analysis*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Henderson, Willie. (1993). “Metaphor and Economics”, in A. Ortony, *Metaphor and Thought*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kirby, John T. (1997). "Aristotle on Metaphor" (1997). *Classics Articles and Papers*. Paper 2.
- Kövecses, Zoltán. (2010). *Metaphor. A practical introduction*. 2nd ed. New York: Oxford University Press.
- Lakoff, G. & M. Turner. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: Chicago University Press.
- Lakoff, G. (1993). The contemporary theory of metaphor. In A. Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 202-250.
- Ortony, Andrew. ed.[1979] 1993. *Metaphor and Thought*. 2nd ed. (much revised and enlarged). Cambridge: CUP.
- Richards, I. A. (1936). *The Philosophy of Rhetoric*. Oxford, Oxford University Press.

Rojo López, Ana María & Orts Llopis, María Angeles. “Metaphorical pattern analysis in financial texts: Framing the crisis in positive or negative metaphorical terms” in *Journal of Pragmatics* 42 (2010), 3300–3313.

Searle, John R. (1980). „Metaphor”, in A. Ortony, *Metaphor and Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 92 – 123.

Stefanowitsch, Anatol. (2006). “Corpus-based approaches to metaphor and metonymy.” in Stefanowitsch, A., Gries, S. Th. (Eds.), *Corpus-based Approaches to Metaphor and Metonymy*. Mouton de Gruyter, Berlin/NewYork, pp. 1–16.

Recenzii / Reviews

Ion Ianoși, *Internaționala mea*, Editura Polirom, Iași, 2012

Ion Ianoși a fost atras de mărturia autobiografică în mai multe volume, în *Secolul nostru cel de toate zilele* (1980), dar și în alte două cărți, în care spectrul confesiunii e dominant - *Opțiuni* (1989) și *Idei inoportune* (1995). O carte de memorialistică atipică e *Internaționala mea*, apărută anul trecut la Editura Polirom. Atipică prin structură, prin viziune, prin finalitate și prin articularea inedită a faptelor livrate de meandrele memoriei. Eludarea verdictelor, a aserțiunilor concludive e asumată programatic: „Util îmi pare să urmăresc pe firul vremii, cu precădere, fapte, întâmplări, situații și destine. Consemnându-le, le comentez doar rareori. Evit, pe cât pot, enunțurile apodictice. Las verdictele în seama materialului probator”. Ceea ce surprinde, înainte de toate, în această masivă întreprindere este voința de autentificare a unor date, fapte, întâmplări, circumstanțe și contexte, legitimarea memoriei prin documente (certificate, referințe bibliografice, însemnări mai vechi, repere bibliografice) care au darul de a conferi textului obiectivitate și echidistanță. Avatarurile biografice sunt marcate de condiția multiplu minoritară a autorului („Prin meseriile pe care le-am practicat, limba folosită ar trebui să-mi definească identitatea. În fapt, continui să fiu - în grade diferite - un outsider. Cu atât mai mult cu cât am rămas atașat utopiei, tipic minoritare, a egalității atât sociale, cât și

etnice”). În *Cuvânt înainte*, autorul își motivează demersul, nuanțându-și concepția asupra necesității reconstituirii cu acuitate a unor evenimente, date, personaje istorice („Cu rare excepții, morții din ultimele decenii au dus în mormânt și experiențele trăite. Ori n-au putut, ori n-au vrut să le dea în vileag. Amneziei i s-a adăugat manipularea. Astfel, trecutul a fost și este prezentat în mod ciuntit, alternativ frustrat de alte și alte componente, diverse și inverse. Învingătorii în războaie, revoluții, restaurații își reglează, ca întotdeauna, conturile cu cei învinși”).

Reconstituirea propriului destin are, așadar, aparențele unui demers articulat științific, bazat pe dovezi, fundamentat pe probe, cu motivații mai degrabă implicite, cu situații statistice și inventarierea unor bibliografii, fără asumarea directă a unei ținute problematizante, a unei reflecții aprofundate asupra propriilor opțiuni filosofice sau etice. Cronică a unei vieți și a unei epoci, cartea lui Ion Ianoși reține atenția prin aglomerarea de date documentare privitoare la aparatul birocratic comunist, la mutațiile ideologice și politice, la genealogiile activiștilor etc. Portretele sunt adesea sumare, iar tușele autoportretistice beneficiază, dincolo de echilibrul și onestitatea reprezentării, de reflexe ironice și autoironice. Originea autorului, care poate explica, dincolo de opțiunile sale marxiste, titlul cărții (*Internaționala mea*) își pune amprenta asupra destinului său de timpuriu, condiția de „metec”

fiind resimțită cu acuitate („Bunicii și părinții mei au fost evrei de proveniență austro-ungară. Vorbeau maghiara și, ajutor, germana. În copilărie, adolescență, tinerețe, am fost un metec, un alogen, un multiplu minoritar pentru majorității dimprejur. Limba mea maternă era maghiara, știam germana și, defectuos, româna; am învățat rusa. Janina, bucureșteancă prin naștere și destin, mi-a schimbat traiectoria. Am optat pentru limba română: la universitate, în publicistică, în propria-mi familie, cu prietenii”). Opțiunile politice de stânga, reperele etice ale cărturarului derivă, s-ar putea spune, și din această fatalitate genealogică, iar acceptarea integrării în aparatul comunist, timp de aproape nouă ani (la Secția de Știință și Cultură din cadrul Direcției de Propagandă și Cultură a Comitetului Central), este fără rețineri sau rezerve („Am acceptat. Nu aveam încă rețineri față de funcțiile politice. Oricum, îmi mângâia orgoliul chemarea în «Sfânta Sfintelor», fie și printre instructorii de rând. Receptam oferta ca pe o ștergere a blamului care planase asupra mea din cauza «originii burgheze»). Faptul că, alături de activiști cu o conformație malefică netă (Mihai Dulea sau Eugen Florescu) au existat și activiști de tipul Ion Ianoși, care au căutat să faciliteze accesul actului de cultură autentic, valoros la lumina tiparului sau a rampei este cât se poate de elocvent. Este, acesta, cum sublinia într-un comentariu G. Dimisianu, un „bine relativ, într-adevăr, un bine insular în noianul de rău care covârșea epoca. Un bine obținut, e adevărat, prin concesii, prin

compromisuri făcute și de o parte și de cealaltă”.

Desigur, în anii în care a fost activist, Ion Ianoși a fost martorul persecuției intelectualilor români, martorul unor epurări sau excluderi pe care pagina memorialistică le înregistrează cu minuție, subliniind neimplicarea celor de la „sectorul de literatură” („Cei din Sectorul de literatură am avut vreun rol în aceste rușinoase procese ideologice ori penale? Nici unul. Urmăream din izolarea noastră execuțiile intelectualilor bucureșteni. Nu am fost consultați în legătură cu vreuna dintre ele. Nu ne-am numărat printre «aleșii» trimiși la ședințele publice de la Teatrul CCS sau Facultatea de Drept. Personal am parcurs numai «dosarul Földes» și am asistat la excluderea lui din partid de la Cluj. Eram funcționarii unui «Castel» kafkian. Ne făceam apariția în «satul» de la poalele castelului, ne întâlneam cu câte un locuitor, îl primeam de regula la Informații, câteodată în incinta ferecata sub șapte lăcate. Habar n-aveam însă despre ce se petrece în sferile înalte ale CC (adică în cabinetele de la etajele inferioare), cine ce ordine emite, spre a fi prompt executate. Înțelegeam motivele pentru care 1956 a născut sângeroasele replici în 1958-1960. Detaliile lor le aflam însă indirect și vag, în măsura în care se strecurau în presă, erau pomenite în reuniuni, ni le relatau unii martori oculari. Șansa de a nu fi fost angrenat în acest tăvălug nu mă scutea de angoase; mulți vor crede că nici de responsabilități”).

Cartea lui Ion Ianoși își asumă, de la bun început, o finalitate preponderent

documentară, renunțând la multe explicații, abreviind evaluările, suprimând divagațiile și deplasând accentul narațiunii autobiografice asupra situațiilor, contextelor, evenimentelor și oamenilor angrenați în mecanismele malefice ale comunismului. Desigur, din multitudinea de detalii, din noianul de factologie ce alcătuiește această carte de bilanț al unei vieți și al unui destin nu lipsesc opțiunile fundamentale ale autorului, strâns legate de formula sa identitară plurală (opțiunea pentru stânga, pentru cultura română, pentru marxism, pentru filosofie și estetică, pentru un cult al valorii și performanței etc.). Chiar dacă răzbate mai puțin în această cronică autobiografică, pasiunea ideilor este, mai peste tot, presupusă, implicită și implicată. Memorialistul nu poate fi bănuț de amnezie mai mult sau mai puțin vinovată, sau de manipulare a propriei memorii. Considerând că „amintirile sunt personale” și că nu are cum să nu fie subiectiv, autorul nutrește speranța „ca mozaicul alcătuit să corespundă lumii” pe care a cunoscut-o. Dar mai susține și că e nevoie de „omul de stânga (...) inclusiv printre intelectuali, ca să mențină acea stare de fertilă nemulțumire în afara căreia s-ar trezi cam însingurați apologeții dreptei, ai capitalismului, ai liberei concurențe, ai acumulării nelimitate de proprietăți”, memorialistul dovedind un anumit maniheism în judecarea și cântărirea celor două paliere politice: dreapta și stânga. Propunându-și să reconstituie fapte, întâmplări, personaje, contexte istorice, destine umane, fără a le comenta apodictic, fără a profera verdicte morale,

Ion Ianoși ne oferă fragmente de istorie trăită, extrăgând, din aluviunile trecutului, o frescă amplă, cu desen bine conturat, al unei întregi epoci, cu reliefurile ei inconfundabile, cu dramele și tragismul ei, cu lașitățile și demisiile sale morale, într-un stil alert, sugestiv și plastic.

Iulian BOLDEA

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

Marius Chivu, *Vîntureasa de plastic*, Editura Brumar, Timișoara, 2012; Bogdan Alexandru-Stănescu, *Apoi, după bătălie, ne-am tras sufletul*, Editura Cartea Românească, București, 2012

Măcar că majoritatea poezilor (și a celor care-și închipuie că-s) a trecut și la practica de comentarii literare, niciunul nu și-a asumat această corvoadă cu atîta implicare și responsabilitate încît să-și pună în confuzie statutul de poet ori chiar să-l schimbe cu cel de critic-poet (sau invers). Cu toții, fie că-s mai riguroși, fie că-s mai veleitari, își prezervă înțietatea de poet, făcînd în critică doar diletantism și amicalități. Asupra niciunuia, oricît de harnic la comentarii, nu se poate ezita în atribuirea calității

prime (și primare), cum se poate întâmpla, bunăoară, în cazul lui Gheorghe Grigurcu sau Ion Pop. Cei doi sunt ultimele exemplare ale unei specii în dispariție. Tocmai de aceea, apariția unor debuturi poetice datorate a doi critici tineri – dar critici confirmați – poate părea un exercițiu de renaștere a speciei – ori măcar de reanimare a ei. În acest moment, nici Marius Chivu, nici Bogdan-Alexandru Stănescu – căci despre ei e vorba - nu sunt mai mult critici decât poeți, chiar dacă pînă ieri erau doar critici. Numai că speranțele noastre de ecologie literară îmi par pe cale de a fi deșarte chiar din pornire: Bogdan-Alexandru Stănescu dă de înțeles (deși mai rămîne loc de întors) că debutul său e un adio, iar Marius Chivu scrie o carte care s-a așezat singură ca poem – și nici nu-i doresc să mai scrie una de acest fel. Specia ar putea, așadar, rămîne la fel de amenințată.

Vîntureasa de plastic a lui Marius Chivu (Editura Brumar, Timișoara, 2012) e un transplant de suferință și un jurnal de compasiune, de empatie totală cu agonia unei ființe dragi (mama). E o carte care nici nu poate fi comentată, pentru că orice comentariu e o indelicatețe. Se vede, în astfel de cazuri, cînd se confruntă cu durerea concretă, fără retorică și neliteraturizată, cît de indiferent, de cinic la urma urmei, prin neparticipare, e comentariul. Pentru că el nu poate fi decît niște glose la durere, scollii pe marginea suferinței; ba nici măcar pe marginea ei, ci doar pe marginea ”artei suferinței”. Iar ”arta”, ca sistem de artificii, fie ele și de intensificare, e chiar ceea ce lipsește – cu

necesitate imperativă – din jurnalul de asistență și devoțiune filială al lui Marius. Mai precis, pentru că toți recenzenții pe care i-am văzut au marcat calitatea de artă a poemului (ba chiar Rita Chirian se temea, în *Euphorion*, de riscul de ”a empatiza prea mult cu denotația textului”), memorialul său de agonie maternă are exact atîta artă cîtă trebuie ca să nu se vadă. E o artă a simplității și directității deplin transparentă, mizată integral pe notația concretă, impudic de autentică, abia transferată, din loc în loc, în principiu reflexiv (reflexivitatea e, la Marius, un criteriu consolator, un acord de respiro). ”Situția poetică”, asumînd integral o situație existențială, era de la sine expusă, din toate părțile, primejdiei de patetizare și lacrimogenie. Are însă dreptate Irina Petraș să constate (în *Apostrof*, 4/2013) că poemul se derulează ”fără nimic sentimental-melodramatic”. Asta în retorică, firește, pentru că la nivelul substanței suntem chiar în miezul unei drame ireversibile trăite cu *pathos* autentic. Suferințele reale au decența lor tragică, n-au nevoie de aparatură de evidențiere, iar Marius chiar pe acest principiu de decență tragică, de durere implozivă, nu explozivă, își bazează reportajul. Un reportaj acut, de fotograme ale suferinței și agoniei, construit, cum zice Cosmin Borza (în *Cultura*), prin ”radiografierea infinitezimală a ipostaziilor durerii și suferinței” – dar și a gesturilor de participare la ea, a gesturilor de compasiune. Concretețea și munițiozitatea acestor fotografii de agonie sunt, tocmai prin precizia clinică a descriției, cutremurătoare (cartea lui

Marius readuce în actualitate multe parole umane de care și poezia și critica se rușinează de multă vreme), iar secvențele se dispun într-un scenariu de suplicii imediate, de consacrare în detracare. E un epos inclus al agoniei în derularea lor, un epos de traumă, pornind de la fotografia inițială ("chipul cearcăn sub ochii indecis închiși/ nasul gîtul urechile pudrate/ cu sînge uscat/ mîrieli cu limba franjuri în gura strîmbă/ privirea scăpată goală și arbitrară/ peste noi,/ obiecte străine din altă lume,/ zbatîndu-se cu încheieturile vineții în legătura/ chingilor/ care o țin strîns în patul de fier/ să nu-și facă singură/ și mai mult rău") și pînă la religiozitatea (austeră, doar implicită în intensitatea notațiilor) ultimelor poeme de reculegere în memorie. Compasiunea lui Marius se sublimează în scrupulozitatea și precizia aproape cinică a notațiilor, dar din loc în loc filmul agoniei, făcut din cadre descriptive, se deschide spre rezumatul reverberațiilor lor interioare, spre drama ca atare a compasiunii și participării la suferință: "dimineța s-a întins ca sîrma ghimpată/ mă tîrăsc în mine/ sprijinit de targa stingheră ațipesc încontinuu/ ca-n grădina fricii și părăsirii// (somnul nu știe emoțiile așteptării)// aceasta e clipa în care/ gîndurile/ toate gîndurile se transformă în rugăciuni/ ca apa în vin". Extrem de multă materie umană pune Marius în poeme – și tocmai aici survine indelicatetea gloselor. Căci numai un poet poate surprinde sentimentul de culpă al martorului de suferință, al spectatorului de agonie, vina lui de a nu putea lua asupra-și durerea la care asistă. E registrul care însoțește subtextual tot

reportajul și-l face să iradieze de umanitate. Mai ales atunci cînd transcrie scene de neputință și degradare atroce: "mă trezesc în zgomotul lichidului plesnind gresia/ femeia își dă drumul din picioare/ apoi plînge/ aplecîndu-se cu pampersii sfișiați/ deasupra bălții gălbui/ umilită/ de parcă s-ar lăsa pe spate să se înece acolo/ la malul patului de fier". (Ar fi de notat și crudul realism al scenelor de spital pe care, desigur, numai cei cu vreo experiență similară îl pot percepe în concretețea lui traumatică). Tensiunea compasională străbate, firește, pînă-n subconștient și se descarcă acolo într-un coșmar de un grotesc tragic poate unic în poezia noastră; e un reportaj direct din infernul compasiunii, un reportaj făcut de Goya: "le întîlnesc în secret prin subsoluri/ întunecate spoite/ pășesc prin mizerii/ pereții sunt umezi/ urina se prelinge groasă ca mierea// femei multe femei se tolănesc/ peste resturile spitalului adunate grămezi/ își desfac larg picioarele/ își proptesc mîinile în seringi/ în pungi de perfuzii/ în sonde urinare sparte/ peste pansamente înnegrite de iod// ele mă cheamă/ mă cheamă fără brațe fără picioare/ cu guri știrbe și țeste crăpate/ mă alintă îmi șoptesc cuvinte vulgare/ privesc originile întunecate ale lumii, dar/ mă întind peste ele/ mă cuibăresc între brațele lor vineții/ pline de ace/ le strîng la piept moi și însîngerate/ mă încurajează/ în curînd greața e plăcere amețală uitare...// sunt ultimul lor bărbat/ acolo/ în containerele cu deșeuri biologice/ unde totul e mîngîiere și spaimă". Firește că acuitatea unei asemenea drame nu poate fi trasmutată în scris - și perpetuată prin

scris – decît prin artă autentică; atît de autentică încît, cum ziceam, să nu se vadă deloc. Poate că uneori, la Marius, se vede, dar rămîne fapt că suferința pare a se vărsa în direct: fără clamoare, fără retorică, fără tapaj. Cartea lui e un reportaj crud de compasiune îndurerată. O carte mai autentică decît o rană.

*

Mult mai aproape de sensibilitatea intelectualizată și de lirismul cu oarece erudiție, specific criticilor, e Bogdan-Alexandru Stănescu. Pe cît de spontană - într-atît încît poate părea un ”accident” (ceea ce nu-i, firește, decît o probă de genuitate a vocației) – e *Vîntureasa...* lui Marius Chivu, pe atît de premeditată și programatică pare *Apoi, după bătălie, ne-am tras sufletul* (Editura Cartea Românească, București, 2012). Alex. Goldiș a și numit-o (în *Cultura*) ”cea mai conceptuală carte” dintre debuturile anului trecut și o consideră parte din campania dusă de critic împotriva minimalismului și biografismului imediat. Ar fi, așadar, o carte-demonstrație – sau, oricum, solidară (coerentă) cu acțiunile critice din ultima vreme ale lui Bogdan (ceea ce nu poate fi decît de bine, și pentru poet, și pentru critic). Dar dacă, așa cum s-ar părea, poemele sunt ceva mai vechi, componenta lor polemică și demonstrativă scade, căci pe-atunci exasperarea de minimalism nu era atît de eminentă încît să merite sacrificii de sine. În orice caz, Bogdan nu vrea să pornească de la gramatica imediatului și de la criteriul notației brute; ca premisă de poetică el folosește un fel de ”drog

Pound”, încercînd să pună dedesubt o temelie de ”clasice” (cît mai clasice, cu prioritate pentru Homer) pe care să le răstălmăcească în spiritul sensibilității postmoderne (a uneia, în orice caz, mai sensibilă la angoase, dar fără să le ia în patetic). Poemele iau astfel un ton de prelucrări, cu inocența respinsă din pornire și din principiu. Ele invocă un context specificat și chiar tonalități specificate (cum e această kavafiană: ”La răsărit de cetate, femeile,/ scufundate pînă la brîu în lacul înserării/ Ochii lor blînzi mîngîie trupul de piatră/ al căminului sărutat de Scamadru/ Brațele sprijină pe șold coșuri de nuiele/ În zare, armile ahee sacrifică tauri smîntînoși/ Zeu al luminii, recheamă-ți șoarecii!” – *Troia. Înserare*). Cele mai relevante (și din punct de vedere programatic) poeme din această linie (nu e singura) sunt cele care se transformă în rafinate ecuații interpretative, cu o solemnitate impusă a dicțiunii și cu ritm susținut de verset auster. *Apoteoza lui Hektor* e, poate, cea mai legată - și-n versificație (albă, dar ritmată sever), și-n semnificație (eroul merge conștient la sacrificiu): ”Aroma dimineții își croiește drum printre cadavre/ Casca sub braț, Peleianul e mai frumos/ Decît Moartea însăși, mai mortal decît/ tamburinele hitiților/ în miez de noapte. Pașii mei spre el – dans macabru...// Doar un copil, un tînăr blond cu scut celebru/ Un și mai celebru mort. Sîngele-ți, Patroklos,/ Îmi dă viață, hohotul aheilor mă-ndrumă spre tine,/ Rug, în fapt de zori, măi Tată, închin spre tine cupa.// Prin pleata Mirmidonului zăresc a lui Hellios cumplită veghe/ Sunteți aici. Acum știu că pumnul de

țărână/ Pe care-l strâng îmi va fi urnă/
Vino, Aheule, pun fruntea jos precum un
bou la hecatombă”. Rafinamentul cu care
sparge solemnitatea prin oralități (aici o
solemnitate cu ticuri homerice reluate
anume) va deveni chiar principiul de
construcție în alte poeme, tocmai în cele
în care Bogdan își trădează singur poetica
anti-confesivă și anti-biografică (și despre
care zice Paul Cernat – în *Bucureștiul
cultural*, nr. 123 - că sunt o răzbunare
ironică a poeziei, sătulă să fie atât de
strâns instruită). Oricâtă gravitate ar pune
(și chiar pune) Bogdan în acest lirism pe
principiu de glosă, el trage inevitabil spre
ludica rafinată, spre jocul de
intertextualități (e una din preferințe) și
de aluzii; implicarea, dincolo de arta
investită, rămâne doar la intensitatea
”lirismului interpretativ” sau a celui de
replică, a poemului ca reverberație a
sugestiilor culte. (Dacă și-a propus, într-
adevăr, o revoluție anti-minimalistă,
Bogdan n-a pornit-o de unde trebuie;
însă asupra acestui sensibil punct voi
reveni, sper, în finalul suitei de recenzii,
căci el nu e doar problema lui Bogdan).
Ori a sugestiilor trase din empatii, cum e
cea cu Emil Botta, din care Bogdan
scoate și el o himeră (*Ce se știe despre
mermeliță?*).

Principiul ludic e slobozit în
poemele, să zicem, biografice și
confesive, în care Bogdan combate din
interior, pe dinăuntru (dacă, într-adevăr,
combate), minimalismul, pe cale de
subversiune. Dar nu-l combate mai mult
decît relativizându-l prin ludism,
încercînd să-l mute la limita dintre joacă
și angoasă, cum face, bunăoară, în *La
Sovata*: ”În iarna lui 2000 am petrecut

mulți ani la Sovata./ Am trăit neprețuite
momente/ în singurătatea zgomotoasă,
încercînd nu să mă cunosc pe mine/ ci
mai curînd duritatea blîndă a lemnului,
mi-am lăsat coatele în grija mesei lăcuite/
am înjurat în gînd/ am fost de atîtea ori
în apropierea fericirii/ ieșeam cîte-odată
la aer,/ gustam din fumul nopții,/ din
groaza care mă îmbrățișă” etc. Orizontul
de angoase e, însă, destul de rarefiat, căci
poemele trăiesc dintr-o bună dispoziție
spre locvacitate și improvizație. Nici
chiar *Tataie*, cu regie mai sofisticată și
ducînd joaca în gravitatea inițierii în
moarte, nu se dezice de verva locutorie și
nu-și pierde ritmul euforic al compoziției;
e, firește, un mod de decomprimare a
anxietății, de trecere a ei clandestină
printre frivolități orale, dar – de n-o fi
vină de cititor – tocmai în aceste exerciții
de frivolizare a gravității se simte Bogdan
mai în largul său. Supărarea lui pe
minimalism e excesivă, de vreme ce joacă
mai bine chiar cu cărțile lor.

AI. CISTELECAN

**Inga Druță, *Dinamica terminologiei
românești sub impactul traducerii*,
Chișinău, Centrul Editorial-
Tipografic al USM, 2013**

Thanks to the researches made in
the last 2 decades regarding the
specialized languages, the specialized
translation, its status and its
terminological methods, its
terminographic definitions..., thanks to
the studies regarding the characteristics

of terms, of the relationship between the term and the word etc., there have been radical changes in the theory of today's terminology. This is the statement from which starts the study: *Dinamica terminologiei românești sub impactul traducerii*, signed by Inga Druță.

Classic terminology considers the concepts as being fixed and independent of the historical evolution, removing the meaning of research, in the benefit of the designation. So, the demarche is onomasyological: the research starts from the concepts and is oriented to their linguistic expression. In opposition to the traditional terminology, of Wüsterian origin, a terminology for specialists, normative or "internal", is stated nowadays more and more, *social terminology* – the social study of terms as linguistics signs – or the "external" *terminology*. It is a course of descriptive-linguistic research, which approaches the problem of semantic relationships and of the context in terminology, the role of the specialized corpus in the theoretical researches and in the terminological applications. Admitting, implicitly, the diachronical aspect in the creation of terminology (the meaning of nomenclature), the semasiological demarche regarding the treatment of terms is being adopted. In this context, we can hear more about dynamic terminology, demarche in which the term can be analyzed from several perspectives and in which the accent is placed on the interdependance between language, society, knowledge and culture.

From the linguistic perspective, *the dynamic description of terminologies* tracks the

formation of terms from various fields of knowledge – *under the diachronical aspect*, under the aspect of *the semantic and pragmatic behavior of the terminological units*, but also under the aspect of its *integration and functionality in texts* with different degrees of specialization and/or in the mass-media.

The research of Mrs. Inga Druță proposes – from a diachronical perspective – the analysis of two of the romanian specialized „traditional” languages (the economic and educational language), as well as of a terminology that appeared in the last decades – the terminology of environment, methodologically following the descriptive-linguistic course of terminology, as an interdisciplinary science. The description is followed by the conturation of the profile of the investigated terminologies through the identification of the *characteristics and the generating matrix of terminology* of each studied field. In this demarche, the research takes into account *the major impact of the specialized translation* over the romanian terminologies, whereas there is a special relationship between terminology and translation: terminology is frequently considered a *necessary preliminary activity of the translation* or a *product of the translation*, because in the process of translation new terms are often created. Therefore, terminology is examined from the point of view of the history of the literary language.

Through a subtle mastering of the research science, the author analyzes a big amount of terminogenic diagrams, showing how important is the

terminology as a source for the history of a language, in a defined period of time, and how is the language responding to the provocation of communication, determined extralinguistically. Terminological data are analyzed *in speech*, „the frame” in which they are subjects to variation in function of the various registers of the specialized communication. Thereby, the strictly terminological limits of research are extended, fundamental to linguistic principles. In this *integrative demarche*, the values of the term are set according to the context (speech or text) in which it works, a special role is awarded to *semantics* and *pragmatics* – we deduct that from the pages of the book.

The Chronology of development of science and the influences suffered in different historical eras is reflected inclusively in the language of this sciences, as well as in their specific terminology. The author promotes the idea that *terminology is one of the multiple manifestations of the language's vitality*.

Theoretical solutions and the conclusions of the study can be applied during the university studies of *terminology*, of *communication* and *specialized translation, correction of the text* etc. In another list of ideas, the practical recommendations and results of research can contribute to the completion of general and specialized dictionaries for the Romanian language with new forms and meanings, to the elaboration of some terminographical (dictionaries, lexicons) and multilingual terminotic applications (dictionaries and electronic databases), through the application of a *modern*

integrated model of abborderation of specialized terminologies, in which could be combined the principles specific to the “internal” and to the “external” terminology, in the benefit of the work.

Lexical material which stand as the basis for research is erased from various scientific and popularizing papers, original and translated or adapted, from the period's press, specialized and unspecialized, starting with the “zero” moment of terminology (till 1780) and till today, from different time zones in which the Romanian language is spoken. Through the sources there are also included some lexicographical papers (starting with the ones in the 19th century), which provides relevant information regarding the attestation, designation and circulation of some terms in the era.

Doina BUTIURCĂ

Ion Simuț, *Vămile posterității. Secvențe de istorie literară*, Editura Academiei Române, București, 2012

Ion Simuț este unul dintre criticii și istoricii literari actuali cu mari șanse de a se angaja în scrierea unei istorii credibile a literaturii române. De altfel, într-o carte a sa, criticul mărturisește că este bântuit de „fantasma unei istorii a literaturii române contemporane”. Trebuie să amintim, pe de altă parte, că sfera domeniului de interes a criticului

este extrem de largă; Simuț comentează și poeți și prozatori și critici literari, după cum epocile literare abordate sunt diverse, de la literatura trecutului, cu relief său accidentat și adesea puțin străbătut de privirile criticii, până la operele literare ale actualității, interpretate cu echilibru de ton și de perspectivă, cu interes și comprehensiune, nu fără asumarea unui criteriu etic, subtextual de cele mai multe ori, apăsător altelei. Ceea ce surprinde plăcut la Ion Simuț e tocmai echidistanța pozițiilor sale critice, capacitatea de a discerne obiectiv valorile, fără impulsuri partizane, fără să adere la spiritul și interesele de grup ale unora sau altora. Nu de puține ori, timbrul confesiv al enunțului pune în joc unele preferințe literare, predilecția pentru opera unor scriitori, dar și legitimarea literaturii ca terapeutică: „De câțiva ani, Arghezi este scriitorul român la care mă întorc cel mai des (în urmă cu 10-15 ani, acest rol terapeutic îl avusese Rebreanu), din pură pasiune a lecturii dezinteresate și a interpretării aplicate, ca exercițiu hermeneutic, fără o dorință imediată de a scrie și a publica neapărat ceva despre el”.

Un exemplu de coerență a ideii critice și de spirit de sinteză este *Vămile posterității. Secvențe de istorie literară* (Editura Academiei Române, București, 2012), carte care, ne avertizează autorul în postfața subintitulată elocvent *Șantierele mele de istorie literară* „nu este o simplă culegere de articole de istorie literară“, ci reunește „materiale pregătitoare pentru o posibilă istorie a literaturii române din secolul XX“. La prima vedere, cartea

poate părea eterogenă (cu texte de dimensiuni și aspecte diverse, de la studii ample, la pagini de dicționar reciclate sau recenzii și articole ocazionale), nefixată în limitele și contururile ferme ale unui criteriu de unitate. Cu toate acestea, principiul relecturii, al unei relecturi fructuoase, lipsite de inhibiții și de prejudecăți, a operelor unor scriitori ai trecutului, din perspectiva criteriilor și principiilor prezentului, poate să confere o impresie de coerență, ca și intenția unei percepții revalorizante și recuperatorii. Reliefarea sau redefinirea profilului unor clasici (Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, E. Lovinescu, Tudor Arghezi), sesizarea și comentarea unor „turbulențe în canon“, prin reconsiderarea unor scriitori ignorați pe nedrept, căzuți în uitare sau desconsiderați (Octavian Goga, Nicolae Iorga, Ion Agârbiceanu, Gib I. Mihăescu, Aron Cotruș, H. Bonciu, B. Fondane, Ury Benador, C. Fântâneru etc.) sau comentarea „promisiunilor“ literaturii autobiografice (Camil Petrescu, Petre Pandrea, N. Steinhardt, George Macovescu, Radu Petrescu, Marin Preda ori Octavian Paler) sunt palierele cele mai importante ale demersului critic și istorico-literar al lui Ion Simuț. La acestea se adaugă relevarea valențelor, nebănuite anterior, ale unor scriitori marginali, cărora criticul le acordă credit, explorând și interpretând nuanțe, fațete și dimensiuni inedite (Dinu Nicodim, Eugen Bălan, Aureliu Cornea, Ludovic Dauș sau Stejar Ionescu) fără, însă să reușească să-i extragă pe aceștia din condiția lor de scriitori de la periferia literaturii române. În același timp, cu luciditatea și spiritul critic ce îl

caracterizează cu asupra de măsură, istoricul literar e convins că reliefurile canonice al interbelicului e greu să suporte modificări substanțiale, prin inserția unor nume de scriitori marginali, greu de revalorizat, de altfel („Prin comparație cu Camil Petrescu sau Anton Holban, Constantin Fântâneru, precursor meritoriu al autenticismului, mi se pare un prozator mediocru, cu o insuficientă stăpânire a limbajului psihologic. Ca el sunt mulți. Ury Benador, H. Bonciu, Ticu Archip, Ion Biberi, Petru Manoliu, Dan Petrașincu se agită în aceeași zonă a indeciziei stilistice și a curenței de substanță și originalitate”).

Revizitând domeniul clasicilor literaturii noastre, Ion Simuț crede, de pildă, că Sadoveanu este „un scriitor dificil“, pentru că „anumite creații (exceptând capodoperele menționate) au ieșit, poate temporar, din orizontul de așteptare, din orizontul problematic al omului actual“, naturismul sadovenian dezvoltându-se, totodată, și ca o „formă subtilă, ambiguă și voalată de narcisism“. În explorarea universului operei lui Rebreanu (unde e relevantă și o evidentă „fugă de subiectivitate“), criticul constată că „opera rebreniană se naște din conștiința vinovăției. E nota de plată a unei răscumpărări. Esteticul e compensația unei moralități suspecte din biografia scriitorului, o moralitate pusă mereu sub semnul îndoielii“. Tot aici, Ion Simuț invalidează unele poncife ale receptării; de pildă acea alegație critică ce vede în nuvele exclusiv un stadiu premergător romanelor, deoarece „David Pop și Apostol Bologa sunt personaje de esență existențială complet diferite“,

primul având o tendință centrifugală în raport cu propriul său destin, în timp ce al doilea își asumă lucid interogațiile și aporiile moral-identitare; pe de altă parte, „tema psihologică a nuvelei *Catastrofa* e de natură existențială, nu națională (sau, mai bine zis, nu doar națională)“. Interesantă e și abordarea operei lui Arghezi, abordare în care examenul critic își arogă și un timbru afectiv; Ion Simuț privește opera argheziană din perspectiva metamorfozelor formelor și tipurilor de discurs, proteismul poetic fiind generat de o tentație a evaziunii din cercul propriului sine, în măsura în care autorul *Cuvintelor potrivite* manifestă o irepresibilă oroare față de tot ceea ce înseamnă fixare în tipare constrângătoare, încremenire în forme distincte și rigide, înstrăinare de sinele cel viu și adevărat. Prin analizarea „utopiilor identității argheziene“, Ion Simuț consideră, pe urmele lui Alexandru George, că „eul poetic multiplu, ca realitate internă a poeziei, trebuie disociat de personalitatea artistică multiplă a lui Arghezi, adică de ceea ce se numește în mod frecvent, motivat, proteismul scriitorului“. Nu știi câtă dreptate are, în schimb, Ion Simuț, atunci când afirmă: „Ca și Ion Barbu, Tudor Arghezi mi se pare un subiect închis pentru poezia contemporană, pe care nu o văd pactizând creator cu Arghezi ca maestru posibil, în oricare dintre numeroasele sale ipostaze“.

Lipsit de prejudecata esteticului exclusiv, Ion Simuț valorifică, în comentariile sale, și criteriile din afara spațiului intrinsec al literaturii (ideologic, etic, istoric), apelând, atunci când e cazul, și la investigarea unor aspecte biografice.

Demne de cel mai viu interes sunt paginile în care Ion Simuț interoghează tocmai condiția istoriei literare, ca disciplină ce pare să se afle în impas, traversând o stare de criză de identitate și de metodologie: „Criza istorismului se acutizează prin ofensiva globalizării. Dar, dacă păstrarea și promovarea identității naționale contează, având de îndeplinit o misiune nobilă, dificilă și niciodată epuizată – sau, eventual, epuizată o dată cu sfârșitul națiunii”. „Rezistența culturală” este, pentru autor, elementul de maxim interes și, în același timp, o șansă de ieșire din impasul anonimizării și globalizării: „Ca și speranța, istoria literară moare ultima. Are de îndeplinit misiunea unei rezistențe culturale la uniformizare în bătălia de supraviețuire a literaturii, în contextul unei deculturalizări deprimante a vieții sociale și politice”.

Soluțiile pe care le întrevide Ion Simuț, pentru ieșirea din criza istorismului presupun înscrierea pe două „culoare de interes”: „Cum poate ieși din criză istoria literară? Aparent simplu: luând în seamă acești indicatori, folosind aceste căi de salvare sau aceste culoare de interes – canonul și politicul”. Cu judecăți drepte, nepărtinitoare, cu o optică adecvată asupra trecutului literar, cu interes și fervoare dialogică față de alte voci și interpretări critice, Ion Simuț reușește, în *Vămile posterității. Secvențe de istorie literară*, să interogheze cu folos unele zone mai puțin frecventate ale literaturii române, dovedind o conștiință fermă a deontologiei profesiei sale. Chiar dacă nu e o sinteză în adevăratul sens al cuvântului, cartea lui Ion Simuț impune

prin substanța densă, dar și prin dinamica ipotezelor și sugestiilor de lectură, ce legitimează un demers istorico-literar de neîndoielnică prestanță și acuitate, trasând un contur credibil al fantasmiei istoriei literare, prezente în mai toate paginile criticului.

Iulian BOLDEA

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

LISTA AUTORILOR

- BOLDEA Iulian, Prof. dr., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
- BOZEDEAN Corina, Lector dr., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
- BUDA Dumitru-Mircea, Lector dr., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
- BUTIURCĂ Doina, Conf. dr., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
- CHIOREAN Luminița, Conf. dr., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
- CIOANCĂ Costel, Scientific and cultural coordinator of the Ancient Western Art Museum of the Romanian Academy
- CISTELECAN Al., Prof. dr., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
- DĂLĂLĂU Daniela, Asistent drd., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
- DREDEȚIANU Mirela, Lector dr., Universitatea de Medicină și Farmacie, Târgu-Mureș
- HAN Bianca-Oana, Lector dr., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
- IVAN Sorin, Associate Professor Sorin IVAN, PhD, Faculty of Social, Political and Humanistic Sciences, Titu Maiorescu University, Bucharest, Romania
- JALALPOURROODSARI Mahshad, PhD Student, Department of English, Tehran University, M. A. Honours, English Literature, Shahid Beheshti University
- LIRCA Corina Alexandrina, Asistent dr., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
- MEHTA Naveen K., PhD., Mahakal Institute of Technology, Ujjain (MP) India
- NICOLAE Cristina, Asistent dr., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
- NISTOR Eugeniu, Lector dr., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
- PAȘCAN Aurora Laslo, Asistent drd., Universitatea de Medicină și Farmacie, Târgu-Mureș
- PINTEA Adina, Lector dr., Universitatea “Lucian Blaga” din Sibiu
- POP Anișoara, Conf. dr., Universitatea „Dimitrie Cantemir”, Târgu-Mureș
- RUS Maria-Laura, Asistent dr., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
- RUSU Iulia Diana, Dr., Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca
- ȘTEFĂNESCU Dorin, Conf. dr., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
- ȘTEFANOVICI Smaranda, Conf. dr., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș
- ZOLTÁN Ildikó Gy., Asistent drd., Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș