

# STUDIA

UNIVERSITATIS “PETRU MAIOR”

## PHILOLOGIA

17

TÂRGU-MUREȘ

2014

### 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  
Prof. univ. dr. Ion Simuț

### 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  
Lector univ. dr. Dumitru-Mircea Buda

**Tehnoredactare: Korpos Csilla**

**ISSN 1582-9960**

**Nr. 17/2014**

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

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

Published by

**„Petru Maior” University Press**, Târgu-Mureș, România, 2014

Str. Nicolae Iorga, nr. 1.

540088, Târgu-Mureș, România

Tel./fax 0265/211838

e-mail : editura@upm.ro

Revista Studia Universitatis "Petru Maior". Philologia apare cu sprijinul Asociației pentru Cultură, Multimedia și Educație Democratică ALPHA

## STUDIA UNIVERSITATIS „PETRU MAIOR”

## PHILOLOGIA

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

## SUMAR – CONTENTS – SOMMAIRE – INHALT

## Studii și articole

<b>Al. CISTELECAN</b> , <i>Poetul ce nu poate scrie poezie / The Poet Who Cannot Write Poetry</i> .....	5
<b>Iulian BOLDEA</b> , <i>Alexandru Mușina. Scenografii postmoderne / Alexandru Musina. Postmodern Scenographies</i> .....	16
<b>Dorin ȘTEFĂNESCU</b> , <i>Repere pentru o poetică a imaginii / Guides Marks for a Poetics of the Image</i> .....	25
<b>Luminița CHIOREAN</b> , <i>Strategii subversive în configurarea polifonică a eseului poetic / Subversive Strategies in the Polyphonic Configuration of the Poetical Essay</i> .....	32
<b>Doina BUTIURCA</b> , <i>Metaforă terminologică, metaforă terapeutică. Rațional și intuitiv în discursul specializat / The Terminological Metaphor, The Therapeutic Metaphor. The Rational and the Intuitive in the Specialized Discourse</i> .....	39
<b>Eugeniu NISTOR</b> , <i>Gândire și comunicare sub arcadele creștinismului – Augustin, Pascal, Descartes / Thinking and Communication Under Christianity – Augustin, Pascal, Descartes</i> .....	45
<b>Dumitru-Mircea BUDA</b> , <i>Elogiul nostalgiei / The Eulogy Of Nostalgia</i> .....	52
<b>Ștefan FIRICĂ</b> , <i>„Autenticitatea”, de la literar la etic și înapoi / ”Authenticity”, From the Literary to the Ethical and Back</i> .....	58
<b>Maria-Laura RUS</b> , <i>Neomogenitatea clasei adverbului și problema conversiunii / The Nonhomogenous Nature of the Class of the Adverb and the Problem of Conversion</i> .....	66
<b>Smaranda ȘTEFANOVICI</b> , <i>Black Stereotypes in American Movies</i> .....	70
<b>Andreea NĂZNEAN</b> , <i>The Importance of the Students’ Native Language in Teaching Translation</i> ...	76
<b>Eliza Claudia FILIMON</b> , <i>Angela Carter’s Duplicious Dolls</i> .....	80
<b>Mihaela CULEA</b> , <i>Challenging ‘Othering’ Mechanisms. Replacing African Darkness and Absence With the Light of Presence and Celebration in Chinua Achebe’s No Longer At Ease and the Education of a British-Protected Child</i> .....	93
<b>Corina BOZEDEAN</b> , <i>La Traduction Comme Récupération Du Passé. Le Cas Du Projet La Francophonie Roumaine. Restitutio</i> .....	110
<b>Naveen K MEHTA</b> , <i>A Critical Study of Character of Thomas Hardy’s Tess</i> .....	115

<b>Carolina GIRÓN-GARCÍA</b> , <i>How Do Students Read on the Internet in the New Technological Era?</i> .....	123
<b>Costel CIOANCĂ</b> , <i>Înfrângerea și/sau cucerirea corpului de neatins din basmul fantastic românesc / Defeating and/or Conquest Untouched Body in the Romanian Fairy Tale</i> .....	140
<b>Marius POPA</b> , <i>Direcții majore în proza anilor 2000 / Main Directions in the Romanian Prose of the 2000's</i> .....	156
<b>Adrian NĂZNEAN</b> , <i>Structural, Linguistic, and Grammatical Comparison of Five Biomedical Research Articles</i> .....	163
<b>Bianca – Oana HAN</b> , <i>The Art Of Asking Questions - A Pragmatic Approach Of Interrogatives..</i>	169
<b>Corina Alexandrina LIRCA</b> , <i>A Rhetorical Approach to Aspects of Philip Roth's Narration Technique in the Zuckerman Project</i> .....	173
<b>Cristian LAKO</b> , <i>Booking.com: A Comparative Study From A Website Localization Perspective</i> .....	178
<b>Ildikó Gy. ZOLTÁN</b> , <i>Peculiarities of Cockney Rhyming Slang</i> .....	186
<b>Alexandra CHERECHES</b> , <i>Palabras, muerte y cronofobia: una aproximación a la obra poética de Nichita Stănescu en su traducción al español / Words, Death And Chronophobia: An Approach To Nichita Stănescu's Poetry In Its Spanish Translation</i> .....	193

#### Recenzii

<b>Al. CISTELECAN</b> , Georgeta Adam, <i>Imaginarul poeziei feminine. O secțiune de aur</i> , Editura Niculescu, București, 2010; Elena-Claudia Anca, <i>Incursiuni în femininul interbelic</i> , Editura Ecou Transilvan, Cluj, 2013.....	203
<b>Iulian BOLDEA</b> , Ana Blandiana, <i>Fals tratat de manipulare</i> , Editura Humanitas, București, 2013	207
<b>Luminița CHIOREAN</b> , Timotei A. Enăchescu, <i>Cuvinte despre cuvinte</i> , Editura Arhipelag XXI, Târgu-Mureș, 2014.....	210
<b>Iulian BOLDEA</b> , Mircea Braga, <i>Rătăcind prin canon</i> , Editura Tipo Moldova, Iași, 2013.....	216

# POETUL CE NU POATE SCRIE POEZIE

## *The Poet Who Cannot Write Poetry*

AI. CISTELECAN<sup>1</sup>

### *Abstract*

The article focuses on the lyrical work of Romanian poet Ion Mureșan, arguing that he is probably the single great poet that has not written *apoem* in the classic meaning of the word. In Ion Mureșan's case, poetry may only be described, and thus all his poems are poems about poetry, drawing the entrance and exit into and from the poem, but never possessing the status of true poems. All of Mureșan's work is presented as an art of copying visions and transcribing emotions that are experienced instantaneously and corporalized by the consciousness.

**Keywords:** Ion Mureșan, poetry, description, vision, consciousness.

Ion Mureșan e unul (de nu singurul) dintre marii poeți – deopotrivă români și străini - care n-a scris nici o *poezie*. Și nici nu va scrie. Firește, face asta (adică nu face), pe de o parte, din neputință, iar pe de altă parte, din doctrină. Doctrina e, de fapt, cea vinovată de această neputință, căci ea o induce și o impune ca absolută. Poezia, pentru Ion Mureșan, nu poate fi scrisă, ci doar – cel mult – descrisă. De aceea el poate scrie doar *poeme despre poezie*, ori poate descrie cum e intrarea și ieșirea din poezie, dar nu poate scrie nicidecum poezie/poezia ca atare. Și atunci se consolează cu *poeme*, cu un fel de rapoarte aproximative despre poezie, artefacte cioplite mai grosolan și mai neisprăvite; cu ceva, în orice caz, mai la îndemâna unui copist de viziuni și a unui vânător de himerice și himere; sau – mai degrabă – a unei victime supliciate de propriile viziuni și himere, trăite spontan ca spasme corporalizate ale conștiinței. În bună mistică romantică (romantismul lucrează subversiv în toată poezia lui Ion Mureșan), poezia e acea esență volatilă a cărei simplă presimțire îi ia poetului mințile (ca la vechii aezi) și-l conduce numaidecât într-o stare de ebrietate imaginativă și de febră a transcrierii (căci Mureșan, ca profetii, doar transcrie vedeniile care-l scutură și-l zgâlțîie la propriu). Dar nu numai volatilitatea poeziei – față de care scrisul/scrierea ei e o profanare senzuală – îl oprește pe Mureșan, ci și intensitatea ei extatică, tensiunea participativă la un fel de ardere de tot și la un fel de kenoza istovitoare. Ca orice extaz, și cel indus de poezie poate fi recuperat (scriptural, se-nțelege, căci altminteri nici nu se poate) doar după ce-a trecut; nu-i de mirare că, deși folosește cel mai adesea prezentul descriptiv, cu gândul de a valida concomitența dintre criza extatică și transcrierea ei, poemele lui Mureșan par doar extrase dintr-o fișă de febră fatală (și devine limpede de ce vorbește, în *Cartea pierdută*,<sup>2</sup> de ”poetica urmei” și de ce exaltă ” imaginea eidetică,” ambele modalități de recuperare a frisonului vizionar); oricât de elaborate (și sunt chiar extrem de elaborate, nu doar începînd de la *Poemul care nu poate fi înțeles*, unde

---

<sup>1</sup> Professor PhD, „Petru Maior” University of Târgu-Mureș

<sup>2</sup> Editura Aletheia, Bistrița, 1998.

deja se operează în scenarii simbolice și imaginative articulate cu rigoare și ”rotunjime”, dar chiar din *Cartea de iarnă*; Mureșan nu e – n-a fost niciodată – un primitiv care sloboade doar rafale de fantasmatic și care scapă din mână cheia poemului; principiile de organizare și de muzicalizare discursivă, inclusiv o anume retorică a stuporii și fascinației, a violenței în binom cu gingășia, declamată persuasiv, s-au văzut chiar de la început; trucerile lui de *poeta artifex* ascuns în spatele unui *poeta vates* au fost chiar migălos evidențiate de Gheorghe Perian, odată cu relevarea dublei naturi a poetului, ”rimbaldiană” și ”vaticinară”),<sup>3</sup> poemele lui Mureșan nu numai că-și prezervă aerul de sălbăticie, aparența de fragmente smulse dintr-un vertij, dar și apasă pe senzația că flama adevăratei tensiuni e dincolo de textul ca atare. Poemele stau doar în mijlocul unui peisaj de iradianță nescrisă și inepuizabilă. Fișa interdicțiilor (de a scrie cu adevărat *poezie*) se mai încarcă, dincolo de volatilitatea himerică și de febra extatică indusă de această *esență* narcotică, și cu un imperativ de conștiință care-l obligă pe poet să nu primească poezia deresponsabilizată, pusă doar pe joacă și inventivitate; poezia e mărturie absolută, definitivă iar condiția ei e una ontologic paroxistică. Ea angajează fără rest și fără precauții. Intrarea în poezie e o aventură fatală, o miză existențială supremă. În ea, de fiecare dată, poetul își joacă viața. Firește că, atât ca ”ideologie” și mistică de artă, cât și ca atitudine, toate acestea pot fi – și chiar sunt – niște clișee patetice; după câteva mii de ani, nu-i deloc de mirare că poezia a clișeizat tot ce se putea – ba chiar și ce nu se putea, de vreme ce fuga de clișee e cel mai imediat și mai eminent clișeu. Dar în poezie se-nîmplă ca-n dragoste: toate declarațiile sunt făcute din clișee, dar ele se autentifică prin substanța pasională concretă. Asta face, în fond, și Ion Mureșan: umple cu un concret impetuos rituri de artă de mult codificate. Nici n-are rost să se ferească de primejdia reciclării romantismelor, expresionismelor și altor isme eventuale; căci virulența cu care le autentifică le scoate pe toate într-o flagrantă spontaneitate inaugurală (și inaugurativă totodată, măcar pentru seria de discipoli ai viziunii lansată după 2000).

Poate tocmai faptul (reprobabil în sublimitatea lui mistică și-n devoțiunea de febră) că nu poate scrie (nici măcar o) poezie, ci doar cite-un *poem*, l-a aranjat atât de rău prin istoriile literare care ajung la contemporani (și nici prin manualele școlare nu stă grozav). Măcar Alex. Ștefănescu procedează radical și nu se-ncurcă, în *istoria* lui, să-l pomenească; dar lui Marian Popa, care-l așează, totuși, în fruntea ”puzderiei de optzeciști” clujeni, nu pare să-i sune deloc plăcut acest ”lautreamontist și rimbaldian exacerbat,” un ”nihilist cu imaginație” care face doar ”cabotinism rîmarian, exersat cu tehnicile unui vulgarizator al cârcăriei de abator” și practică de zor ”făcături speculînd jocurile mizeriei fiziologice.”<sup>4</sup> Aș zice că măcar esențialul acestor observații este numai decît neadevărat: ”nihilismul” lui Ion Mureșan se traduce direct în cel mai vibrant fond compasional din toată (dar toată-toată!) poezia noastră, iar ”făcăturile” cu fiziologice – ce-i drept, de o fiziologie exasperată pînă la grotesc e vorba – nu sunt decît reportaje disperate din bolgia trupească, stigmatate infernale

---

<sup>3</sup> Gheorghe Perian, *Scriitori români postmoderni*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996.

<sup>4</sup> Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mîine*, II, versiune revizuită și augmentată, Editura Semne, București, 2009, pp. 569-570.

ale cărnii în continuă detracare (căci Mureșan, ca și Baudelaire cumva - cu scuze pentru tupeu -, e un poet profund creștin, ba încă unul de rigori vechi și care continuă să vadă trupul uman ca pe o temniță; bucuriile cărnii – mai sunt și d-astea -, fie cât de intense, sunt marcate de semnul blestemului, ca și cum Mureșan ar primi în direct ”păcatul original”). Manifestul – sau ”programul senzualist” (ce-i drept, repede ”infirmat”) pe care îl descoperea Eugen Simion<sup>5</sup> în *Cartea de iarnă* trebuie luat nu pe partea lui de voluptăți și frivolități, ci strict ca gramatică a damnării și supliciului, concretizată în fulgurante și spasme carnale. S-ar fi putut, așadar, vedea ”pozitivitatea” acestor ”negativități” și s-ar fi putut chiar (nu-i de neimaginat, în orice caz) ca lui Marian Popa să-i placă poezia lui Mureșan, numai că n-a fost să fie. I-a plăcut însă lui Nicolae Manolescu, cel puțin la prima lectură făcută *Cărții de iarnă*, când îl ”situa” pe Mureșan ”lângă” Mircea Cărtărescu, ”cu toate că atitudinea lor față de poezie diferă radical”;<sup>6</sup> pînă să scrie *istoria* admirația a mai scăzut (deși nu exclud să fie iar în urcare), așa că poetul abia de se alege cu un paragraf mai consistent. Această contragere admirativă (deși Manolescu procedează cinstit, căci citează – fără s-o submineze – și o opinie exaltată, numai că preferă să rămînă, firește, la a lui) e una din imputațiile nelipsite dintre cele aduse *istoriei critice*. Cît de concentrat, Manolescu îl pune, totuși, încă o dată (îl mai pusese) – și definitiv – pe Mureșan în descendență rimbaldiană (”Poate doar Labiș și Dinescu, dintre poeții contemporani, să fi stat în aceeași măsură ca Mureșan sub semnul poetului *Iluminărilor*).”<sup>7</sup> Lucrul e ușor ironic, de vreme ce parte din rezerve se trag tocmai din faptul că Mureșan a publicat puțin (ce se nîmpla cu însuși Rimbaud, dacă Manolescu ar fi scris istorie franceză?!). La Dumitru Micu, în compendiul *Literatura română în secolul al XX-lea*,<sup>8</sup> Mureșan figurează doar în pomelnicul la grămadă. Poate că istoriile literare nu mai sunt ținute să facă justiția valorilor, dar și dacă cedează altor obligații și principii, ce fac ele cu poezia lui Ion Mureșan mi se pare caz de stridentă imediată. (Las'că nici *dicționarele* nu strălucesc; *Dicționarul esențial al scriitorilor români* nu-l promovează între ”esențiali”, iar în prima ediție a *Dicționarului general al literaturii române* articolul dedicat lui Mureșan e destul de după ureche; noroc doar că în varianta abreviată mai drege lucrurile Raluca Dună; și noroc - mai bun chiar - că în *Dicționarul scriitorilor români* articolul îi aparține lui Ion Pop). Una peste alta, însă, din istorii și dicționare Ion Mureșan nu rezultă cine știe ce poet important (ori baremi valoros). Ca să nu fac polemici degeaba (valoarea e cel mai indemonstrabil lucru, a zis-o Ibrăileanu) și nici previziuni, ci numai simple constatări de fapt, voi spune doar că Ion Mureșan e și cel mai important și cel mai valoros poet român de la finele veacului trecut și de la începutul celui de acum. Și poate are șanse și pe mai departe.

Deși, după cum ne zice Raluca Dună, n-a ”constituit o revelație în momentul debutului,”<sup>9</sup> tot atunci, din cîte ne asigură, la din contra, Radu G. Țeposu, Mureșan a fost

<sup>5</sup> Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, IV, Editura Cartea Românească, București, 1989, p. 538.

<sup>6</sup> Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*. Lista lui Manolescu, I, Poezia, Editura Aula, Brașov, 2001, p. 357.

<sup>7</sup> Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*. 5 secole de literatură, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 1328.

<sup>8</sup> Editura Fundației Culturale Române, București, 2000, p. 221.

<sup>9</sup> *Dicționarul literaturii române*, II, Editura Univers Enciclopedic, București, 2012, p. 100.

”întâmpinat la debut cu mare entuziasm”<sup>10</sup> (dar, ce-i drept, putea, totuși, să nu fie revelație, în pofida inundației de entuziasme). Fapt e că admirația a fost generală și intensă pînă la șperietura de sine. Asta cu toate că, fiind atunci în plin elan optzecist ”realismul” și cotidianitatea, prin această grilă, nu tocmai potrivită, i-au fost citite și poeziile lui. Versul cu care se deschide *Izgonirea din poezie* - ”nu am decît o singură prejudecată – realitatea” – a fost transformat în emblemă și pus să definească poezia și poetica lui Ion Mureșan. E drept că, după cum remarcă Nicolae Manolescu, ”realismul” lui Mureșan e în răspăr față de al optzeciștilor din propria serie, întrucît la el e vorba de ”refuzul realității de a intra în poem”, cel puțin de bunăvoie; dar apoi procesarea ar merge în persuadarea realului și în capturarea lui vizionară. Numai că acesta nu e un vers de poetică; e un vers de ricanare, nu de credință; de exasperare, nu de profesiune. E o proclamație sarcastică, nu patetică. Nu program, ci, dimpotrivă, contra-program. „Prejudecata” lui e imediat dezmințită (chiar în *Izgonirea...*), căci gramatica aplicată realului (sau realității, întrucît la Ion Mureșan e important pînă și „sexul” conceptelor, darmitate al cuvintelor utilizate în freatica imaginilor) e numaidecît una himerică; „prejudecata” sa crapă spontan și de sub ea se îmbulzesc, stihial, subliminalele, toate văzute „ciclopice”, cu un ochi terifiat și mirifiat deodată, care le mărește și le concretizează convulsiv. Realitatea nici n-apucă să fie îmbiată să intre în poem (d’apoi să mai apuce să refuze!), pentru că în acesta năvălesc, în turmă, sub-realitățile, infra- și supra-realitățile, stihiiile unei percepții pur năzarnice. Realitatea nu ajunge nici măcar să se constituie în pînza pe care s-ar proiecta acestea; față de forța cu care vine jetul imaginativ al subliminalelor, ea e extrem de fragilă și plesnește numaidecît. Chiar dacă tehnic e vorba de o notație, de o „situație” mai degrabă (căci Ion Mureșan are nevoie de un fel de cadru epic sau măcar de o scenografie pentru rulajul vizionar), ea intră numaidecît într-o prelucrare halucinogenă; notația e doar pragul halucinației. (Ce-i drept, strict tehnic și textual vorbind, și poemele lui Mureșan pornesc, după recomandarea lui Camil Petrescu, de la un prag necesar al realului, de la un *memento* al cotidianității, dar nu ”realiste”, ci himerice. Rare cazuri în care pornirea să nu fie strictă notație, decupaj imediat de cadru cotidian ca prag de bătaie fantasmatică - iar dacă retorica împinge această secvență-premisă mai încolo, ea e sigur recuperată -, cadru cu detalieri cît mai concretă, deși concisă, concentrată și densificată. De regulă, e un mic aranjament de scenografie, căci Ion Mureșan își pune poemele pe o scenă de cotidian, arătînd gust teatral. Dar această definire de cadru nu e decît o micro-topografie pentru epifanii fantasmatică). „Realitatea” lui e doar pretext (și un pre-text) pentru procesiunea irealelor, pentru scenariul himerelor și al nălucelilor spontane, derulate însă cu concretețea cea mai „realistă” și în detaliile cele mai palpabile. Ion Mureșan a încercat să se acopere teoretic, pentru această manieră vizionară de subvertire a realului, prin poetica *imaginii eidetice* din eseu *Note la un Paradis pierdut*.<sup>11</sup> Memoria lui e făcută, fără îndoială, din asemenea imagini; ea nu e decît o stare vizionară. Mureșan nu-și amintește lucruri întîmplute, ci lucruri neîntîmplute; nu vede

---

<sup>10</sup> Radu G. Țeposu, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Eminescu, București, 1993, p. 79.

<sup>11</sup> Din *Cartea pierdută*, ed. cit.



lucruri care se văd, ci lucruri care nu se văd. În poetica lui și nimica mișcă; și încă mișcă impetuos și fastuos, în ceremonialuri. Cu cât lucrurile nu se văd și nu există, cu atât le vede el mai amănunțit și mai acut. Nu știu dacă imaginea *eidetică* precedează, după știință și savanți, cum zice el, dar sigur poezia lui așa procedează: „De la identificarea obiectului cu imaginea lui și pînă la a folosi ca pe un obiect imaginea însăși este doar un pas”. (Pe care, zice Mircea A. Diaconu, poetul, firește, îl și face de îndată, căci lucrează ”cu imaginile în literalitatea lor”<sup>12</sup> – iar aici literalitate și obiectualitate sunt totuna). Ion Mureșan vizualizează inexistentul, filmează himericul și apoi folosește imaginea irealelor ca pe niște obiecte extrem de concrete și imediate, ca pe o epifanie abruptă. De aici se trage senzația de vertij imaginativ a poemelor sale, de aici dimensiunea lor holografică și viteza cu care himera ocupă realul sau cu care acesta e tradus direct în himeric. Modul acesta de a instaura viziunea prin explozia himericului e prezent de la bun început, dar el devine tot mai metodic pe parcurs. *Poemul care nu poate fi înțeles* și *Cartea Alcool* relatează pure procesiuni himerice, epepeizări ale subliminalelor și parade grotești ale inefabilelor. (Deși lucrurile, pe fundamentul vizionar, nu se schimbă de la un volum la altul, oricît de distanțate temporal sunt acestea, fiind vorba de una din cele mai ”organiciste” efuziuni vizionare, a fost numaidecît remarcată, de toată lumea, o mutație de organizare a viziunii și textului; în varianta lui Cornel Regman, bunăoară, poetul trece de la ”tehnică micilor unități speculate autonom și integrate prin juxtapunere” din prima carte la ”transcrierea obsesivă de deliruri, viziuni și revelații” în a doua;<sup>13</sup> și cu atât mai mult în a treia). Realitatea, ca dimensiune de pornire, explodează imediat sub impetuoșitatea șarjei vizionare a himerelor; tot ce mai poate face poetul e să administreze, cît de cît, această șarjă (și e, într-adevăr, evidentă progresia terapiei muzicale aplicate izbucnirilor din profunzimi: anafora, repetiția, leit-motivul, tendința de a „cicliciza” explozia sînt, toate, procedee de disciplinare a stihialității; ca și replierea în clișeu, intertextualizările ironice, insertiile de „cîntecele” în plină euforie a atrocității). Imaginația vine peste Ion Mureșan ca o calamitate iar scriitura lui nu e decît efortul de a pune această stihialitate dezlănțuită într-o structură ritmică de ritual, de a trasa linii izomorfe pentru reacția în lanț a fantasmaticului. Freatica acestuia nu doar sparge cadrele realului, dar ea devine tot mai intensă pe măsură ce se manifestă; e o imaginație care turbează – dacă mi-e permisă această populară - pe parcurs. În imaginația lăsată să se fenomenalizeze (căci sînt și poeme în care Mureșan e tentat s-o blocheze, să-i dea doar echivalentul de muzică) se dezvoltă o forță de progresie geometrică și poetul abia prididește să-i noteze frenezia epepeizării. Iau un exemplu din *Pahar*, dar l-aș putea lua absolut de oriunde (și nu doar din *Cartea Alcool*, ci din oricare): „E o noapte feerică./ Luna tremură galbenă și rotundă în pahar./ Îmi bag degetul în pahar./ Apoi îmi bag mîna pînă la cot în pahar./ Apoi îmi bag mîna pînă la umăr în pahar./ Vodca e rece ca gheața./ Pe fundul paharului este o lespede mare de piatră./ Mai sunt frunze moarte și rădăcini negre./ Mai este o cizmă de cauciuc spartă./

---

<sup>12</sup> Mircea A. Diaconu, *Poezia postmodernă*, Editura Aula, Brașov, 2002, p. 167.

<sup>13</sup> Cornel Regman, *Dinspre ”Cercul literar” spre ”optzeciști”*, Editura Cartea Românească, București, 1997, pp. 159, 160.

Pe fundul paharului mai este o sobă ruginită./.../ Lespedea de piatră este albă cu vinișoare roșii./ Acum văd dihania” etc. Filmul detaliat al infrarealelor, inventarul văzutelelor din nevăzut e o strictă manieră de încetinire, de împlînzire a ritmului eruptiv al imaginației. Scriitura lui Ion Mureșan e (probabil literal) mult mai lentă decît erupтивitatea sa imagistică, de unde impresia că, deși copleșită de detalii, viziunea transcrisă lasă afară multe alte detalii, pe care n-a apucat să le noteze; peste densitatea transcrisă apasă densitatea imposibil de transcris; pe lîngă viteza notațiilor, trece, cu altă viteză, partea stihinică a viziunii. De la această febră a transcrierii filmice, copleșită și depășită de spontaneitatea viziunii, vine senzația (cel mai adesea tematizată de poet) de eșec brutal, de reportaj retezat al epifaniei. Dense, spasmatice, intense, video-clipurile himerice ale lui Mureșan mai și dau senzația că-s doar parțiale, că au prins doar o parte din spectacolul convulsilor și baletului de stihii. Relevant în egală măsură cu mersul spre simbol (căci poemele converg, de regulă, într-un simbol, cel pe care poetul l-a explodat în pragul de pornire) este și ”demersul” imaginativ ca atare, un fel de – zice Nicolae Oprea – ”proces convulsiv condus pînă la frontiera metafizică”.<sup>14</sup> Ritmul imaginativ depășește însă ritmul scriptural, iar ceea ce poetul apucă să transcrie, să fotografieze, cu un fel de migală panicată, e doar preludiul evenimentului central al viziunii, mai de fiecare dată simțit – ori doar presimțit – ca o întîlnire cu „dihania” (care nu numai că poate fi, dar și e adesea un înger) sau cu indicibilul materializat, dar inaccesibil și terifiant în agonia lui (cum e ochiul „mic, negru, răutăcios” cu care iese poetul din febra viziunii în *Grup de bătrîni lîngă casa poetului* din *Poemul care nu poate fi înțeles*). Însă abia aici, la această întîlnire, se electrizează cu adevărat imaginația poetului; se electrizează pînă se carbonizează, deoarece peripeția centrală și fatală e desenată doar prin ocolurile spre ea, prin drumul spre himeră. Cînd dă cu ochii chiar de aceasta, poetul se oprește, căci, de fapt, dă cu ochii de însăși stihia spaimei și a descompunerii, de neantul revelat într-o formă și ca formă (deci concretizat și palpabil). Iar orice inițiativă de a deschide poemul devine deschiderea unei trape prin care această stihialitate a neantului izbucnește la suprafață; sau, dimpotrivă, lumea e cuprinsă de un spasm de iluminare (dualitatea proceselor imaginative e o constantă structurală la Mureșan, depășind conduita ei programatică, și ea activă; dar ele nu sunt organizate în oximoroane ”stilistice”, ci într-un dramatic oximoron ontologic – poate și al poetului, dar sigur al imaginarului său; și nimic nu e mai mult poetul decît imaginarul acestuia).

De o realistică – imaginativă însă, mai degrabă decît consemnativă - a vorbit, mai încoace (în prefața la *Băutorii de absint*, antologia scoasă de Paralela 45 în 2007), și Bogdan Crețu, crezînd că ambiția poetului constă în ”prinderea realului în insectarul labirintic al textului”. Drept probă de asemenea abilitate de prindere e adus *Poemul despre poezie* (din *Cartea de iarnă*) – una din artele poetice ale lui Mureșan, altminteri specie destul de frecventă și frecventată (și nu-i a mirarea, căci dacă există vreo fantomă care cutreieră tot timpul poemele, aceasta e chiar fantasma poeziei, mereu asaltată, dar tot așa de mereu cam degeaba). Poezia ar fi, după Crețu, ”un artefact menit a-l ține pe om atent la provocările vieții”, așadar un fel de sistem de alertă. În realitate, cel puțin așa cum e definită aici de

---

<sup>14</sup> Nicolae Oprea, *Literatura ”Echinoului”*, I, Editura Dacia, Cluj, 2003, p. 212.

poet, poezia nu-i deloc un sistem de prevenție și apărare. Premisa (culturală într-o măsură, căci existențialul lui Mureșan și-a asumat culturalul) acestei profesiuni de credință e conceptul romantic de poezie salvatoare, de poezie exorcizantă, de poezie-pavază: „toată viața am adunat cîrpe să-mi fac o sperietoare” (desigur, nu pentru sine, de joacă, ci pentru cele pentru care sînt consacrate sperietorile, un fel de eroi salvatori ai straturilor – aici, straturi de spaime și angoase); dar nici măcar pentru această investiție temerară și emfatică poetul nu folosește „realul”, ci doar resturile lui, dejecțiile, inutilitățile; semn că poezia nu se face din realele propriu-zise, ci doar din cele aruncate, din cele stoarse de utilitate, din sacrificatele vieții. Poemul e, desigur, lucrare într-ascuns (ca la romantici), doar că turnul de fildeș ocrotitor e acum spațiul de „sub pat”, și el, firește, cetate protejată (cetate de copil, căci poetul romantic moare copil). Nu mai e cazul să subliniez parodiarea toposului, e prea manifestă. Tot romantică e și „durata” lucrării: poemul e treabă de-o viață, e vocație care ocupă ființa și și-o consacră sieși; cine scrie nu mai trăiește decît pe jertelnicul scriiturii. Poemul scris, menit a apăra ființa de duhurile rele, se dovedește însă mai angoasant decît acestea: „iar acum cînd e gata noapte de noapte sting lumina și numai/ bănuind-o acolo/ încep să urlu de spaimă”. Din proiectul poemului salvator, poetul s-a ales cu poemul panicard; scrisul nu mai vindecă, el doar terifiză; poezia nu mîntuie, poezia distruge. (Nici pomeneală, așadar, de sprijin în fața „provocărilor realului”; din contră). Acesta e sensul funest – care revine, e leitmotivul condiției poetice – al poeziei: o himeră curtată cu maximă devoțiune, dar care de îndată ce e văzută devine o Gorgonă. Dar blestemul poetului (care e chiar destinul lui) e să umble mereu după ea, fascinat de terifianta himerei și gustînd extazul în supliciu (la Mureșan, ”extazul e o formă de supliciu” a zis Radu G. Țeposu,<sup>15</sup> dar fie e mai adevărat contrariul, fie sunt egal de adevărate ambele). Din operă salvifică, poezia devine (prin intensitatea fatală a fascinației, prin stigmatul devoțiunii, fără îndoială) operă terifiantă; fascinația ei e o formă de teroare. Dar proiectul poetului (nu al poeziei) a fost unul ”pozitiv” și nici vorbă nu poate fi că ”el – poetul adică, n.n - s-a născut pentru a ne comunica existența unei realități negative în profunzime,” cum zice Ion Negoïtescu.<sup>16</sup> Nu, poetul a avut gînduri bune, dar poezia e o vehemență care face să răbufnească răul lumii – și e ea însăși un torționar, nu doar un vas cu otrăvuri. E cea mai nefastă iubită – dar și cea mai absolut iubită.

Ce-l recomandă mai întîi și mai întîi pe Ion Mureșan este, după Ion Pop, ”vehemența angajării în existențial” și ”o trăire intens organică, paroxistică, a ceea ce s-a numit *realitate imediată*,”<sup>17</sup> desigur, cu rezerva că această *realitate* nu e decît transparența de acces spre vedenii apocaliptice (Ion Pop vorbește chiar el de ”imagar apocaliptic”). Implicarea ontologică a poeziei e impetuoșitatea inițială, dar ea nu e mai mare decît implicarea poetului în cauza poeziei. Ion Mureșan, deși mai face și el jocuri discursive și – asta chiar mereu – fente intertextuale, a rămas poet cu misiune revelatoare, din cei care garantează versul cu propria viață și-și ”pun grumazul între poem și cauza sa”. Vocația lui

---

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p. 79.

<sup>16</sup> Ion Negoïtescu, *Scriitori contemporani*, Editura Dacia, Cluj, 1994, p. 304.

<sup>17</sup> Ion Pop, ”*Echinox*”. *Vocile poeziei*, Tribuna, Cluj, 2008, pp. 249, 251.

are regim mistic și e numaidecât atroce; ea e un blestem, după cum s-a spus de la bun început, iar poezia însăși e un vampir care trăiește cu sângele poetului. Nu mai puțin e o iluminare spasmată, o criză de extaz suplicial întreținută printr-o imaginație frenetică a concretelor. O imaginație care operează cu o spontaneitate sălbatică și în registre atât de concrete, de visceralizate chiar, încât fiecare pas al ei devine o convulsie a textului. Mureșan nu vede decât în concrete, în carnale și senzuale; din pricina acestei imaginații numaidecât materializante, salturile viziunii în metafizic par doar salturi într-un real și mai intens și mai dens. Dar de salturi în metafizic e, de regulă, vorba, de transpoziții ale condiției, de rupturi violente ale acesteia; de percepția dramatică a atrocității din suavitate sau, dimpotrivă, de cea extatică a suavității din atrocitate. Căci între extreme se mișcă acul viziunii, zgâlțuit de o tensiune care se manifestă printr-o succesiune de șocuri, printr-o suită de vertije ale imaginarului. Iar aceste extreme, atât de apropiate prin voltajul imaginației, ajung să se confunde. Nu-i niciodată sigur că atunci când poetul se află în paradis, el nu se află, de fapt, în infern. Dar și invers. Pentru că extaz și supliciu sînt, la el, o stare unică. De aceea Ion Mureșan poate cînta în cele mai suave ritmuri atrocitatea cea mai cumplită, poate “descînta” moartea într-o incantație de o candoare terifică: “Mie în somn mi-au înghețat mîinile,/ pentru că în somn e foarte frig./ M-au trezit și mi le-au tăiat.// Dormi, puiul mării, dormi!// Mie în somn mi-au înghețat picioarele,/ Pentru că în somn e foarte frig./ M-au trezit și mi le-au tăiat.// Dormi, puiul mării, dormi!// Mie în somn mi-a înghețat inima,/ pentru că în somn e foarte frig./ M-au trezit și mi-au tăiat-o.// Dormi, puiul mării, dormi!// Acum sunt mort./ Eu nu voi mai dormi niciodată.// Dormi, puiul mării, dormi!” (*Cîntec de leagăn*). Ion Mureșan, a zis Laurențiu Ulici, “e un poet care pune demonii să-i arate drumul spre îngerii”;<sup>18</sup> dar și un poet care pune îngerii să-i arate drumul spre infern. Și care, culmea, găsește amîndouă drumurile deodată și merge simultan, beat de entuziasmul viziunii, pe două cărări: a infernului și a paradisului. Prins într-un cataclism vizionar de risc maxim, poetul nici nu mai cîntă imnuri ale vocației, ci doar proferă blesteme și afurisenii, într-o tentativă de exorcizare a atrocității din vocație: “Vers otrăvit, năpîrcă, cîntă cum ți-ai lipit buzele scîrboase de buzele mele./ Cuvintele tale roase de rîie, năpădite de păduchi, curvele tale de cuvinte/ mușcă sîinii domnișoarelor, mășcă părul cărunt de pe pieptul bărbaților,/ pui de cățea, iubirile mi le-ai schilodit,/ viața mi-ai vlăguit-o, mierea zilelor mele ai risipit-o pe limba nerușinaților!// Nu criticii, nu revistele literare, nu subtilii universitari îți vor da de capăt,/ ci hingherii, deratizatorii, Sanepidul, Securitatea, dermatologii, ginecologii, pentru ei,/ pe rînd, o să fi prilej de împlinire a muncii./ Cît despre mine/ viața mi-ai vlăguit-o, mierea zilelor mele ai risipit-o pe limba nerușinaților”. (*Viață distrusă de poezie*). Se-nțelege, firește, că imprecția e un imn suprem.

Această forță participativă împinsă pînă la atrocitatea implicării se sprijină, în poezia lui Ion Mureșan, pe o imaginație vizionară ce nu are atât gustul, cît vertijul inauguralului. Pe un scenariu deopotrivă catastrofic și inițiativ, poetul prăvălește un imaginar magmatic, abia desprins de sub incidența fulgerului nomotetic; Ion Mureșan trăiește cu teroarea “numirii” lumii, a primei “numiri”, cu angoasa că locul obiectelor va fi

---

<sup>18</sup> Cf. *România liberă* din 15 octombrie 1993.

luat de numele lor. Imaginile sale, pe cât sînt de himerice, pe atît sînt de concrete, de materiale, ceea ce dă senzația că limbajul instituie, odată cu numele, și realitatea. Metaforele lui, violente pînă la năuceală și crude pînă la repugnanță, recuperează întreg scandalul numirilor primordiale, cu toată spaima și bucuria primei rostiri. De aceea cuvintele sale par încă pline de urme traumatice, de sînge și viscere rupte, ca și cum abia ar fi ieșit dintr-o geneză materială a limbii. Ion Mureșan instaurează climatul apocaliptic în cotidian sau împinge cotidianitatea într-o bruscă perspectivă metafizică: “Ancora grea înnămolită între arcurile dormezei/ și lanțul încordat printre cearceafurile zdrențuite se pierde prin spărtura din tavan,/ prin gaura din acoperiș, undeva sus unde trage cabestanul divin./ Cînd conștiința e o fiolă de ser fiziologic îngropată în inimă/ nu mai e mîntuire” etc. (*Zeul trece cu securea pe umăr*) Vizibil deja încă din cele cîteva mari poeme din *Cartea de iarnă*, imaginarul lui Mureșan nu e unul de fulgurante stivuite sau înșirate ca mărgelile, ci unul care se desfășoară în ample perioade vizionare, în scenarii ale revelațiilor. Un vizionarism cu suflu, un vizionarism stihial e cel care electrizează brusc poemele, antrenînd de îndată un cod metafizic al realului: “Spiritul rînjea în marginea creierului, ca o maimuță/ ieșind udă din mlaștină, tremurînd în aerul rece,/ cățărîndu-se anevoie într-un mestecân - / asta mi-a arătat Dumnezeu în vis, în ziua a zecea a lunii,/ cînd vîntul a ridicat gunoaiile la cer.// Un auz unic, un tunel alb nesfîrșit, un os de bou de la ureche la ureche/ și măduva caldă împingînd sub tîmple foșnetul de lenjerie intimă al abstracțiilor - /asta mi-a arătat Dumnezeu în vis, în ziua a zecea a lunii/ cînd vîntul a ridicat gunoaiile la cer” etc. (*Poem, din Poemul care nu poate fi înțeles*). Vedeniile lui Mureșan, năzăririle lui au impetuoșitatea și carnalitatea unei apocalipse în direct.

Organizarea în scenarii și administrarea în ritualuri a acestui imaginar sălbatic devin și mai evidente în *Cartea Alcool* – și lucrul s-a observat numaidecît. Sintaxa trecerii lumii în grotesc se suprapune acum cu o fenomenologie tot mai manifestă a iluminării, investite amîndouă într-un proiect de compasiune, de afectivitate fără retorică, dar cu substanță autentică. Asta se vede și în multele madrigaluri în care declamația jucăușă a sentimentului e întreținută anume prin exaltarea imaginarului (o exaltare “ironică”, cu dedublare). Dar se vede mai cu seamă în marile poeme ale cărții, mari poeme ale literaturii noastre, de fapt: *Pabar, Guleratul, cîteva Poeme, Cîntecul arpentorului, Amantul bătrîn al tinerei doamne, Întoarcerea fiului risipitor*. Și, probabil, ș.a. Se vede, la modul aproape manifest, în memorabilă odă a alcoolicii (*Poem*), în care viziunea devine pură compasiune iar compasiunea viziune; o compasiune care nu se scutește de umor, dar care nu lasă umorul decît să protejeze fondul de pathos al participării: “Vai săracii, vai săracii alcoolici,/ cum nu le spune lor nimeni o vorbă bună!/ Dar mai ales, mai ales dimineața cînd merg clătînîndu-se pe lîngă ziduri/ și uneori cad în genunchi și-s ca niște litere/ scrise de un școlar stîngaci.// Numai Dumnezeu, în marea Lui bunătate, apropie de ei o cîrciumă,/ căci pentru El e ușor, ca pentru un copil/ ce împinge cu degetul o cutie cu chibrituri. Și/ numai ce ajung la capătul străzii și de după colț,/ de unde înainte nimic nu era, zup, ca un iepure/ le sare cîrciuma în față și se oprește pe loc./ Atunci o lumină feciorelnică le scipește în ochi/ și transpiră cumplit de atîta fericire.//...// Dar Dumnezeu, în marea Lui bunătate, nu se oprește

aici./ Imediat face cu degetul o gaură în peretele Raiului/ și îi invită pe alcoolici să privească./ Și chiar dacă din cauza tremuratului nu reușesc să vadă decât un/ petec de iarbă,/ tot e ceva peste fire./ Pînă cînd se scoală unul și strică totul. Și zice:/ ‘În curînd, în curînd va veni seara,/ atunci ne vom odihni și vom afla împăcare multă!’/ Atunci unul după altul se scoală de la mese,/ își șterg buzele umede cu batista,/ și le este foarte, foarte rușine.” Crîșma e, firește, toposul privilegiat și preferat al lui Ion Mureșan. Dar ea nu mai este, la el, loc de boemă, loc de perdiție; ci un trans-loc, un limb, o stație intermediară; următoarea oprire e cerul sau moartea; sau și una și alta. Ea e, de fapt, frecvența pe care Ion Mureșan ascultă această muzică a compasiunii care a devenit propria poezie.

Titlul acestui volum e un manifest (nu o indicație tematică, deși am auzit că așa ceva ar fi) care propune cartea-drog, cartea-turment, cartea care-ți ia mințile pe loc, scriitura ca extaz. O carte-ataentat, cum ar veni, și care pretinde/impune nu o lectură ca beție, ci de-a dreptul o lectură-comă. Nu carte, de fapt, ci butelcă; nu vorbe, ci votcă. Nu e prima dată că se scrie cu asemenea limbaj ebriefor. Limbaj de felul acesta, care-i lua foc în gură și-i ardea măruntaiele, a folosit, bunăoară, și Ieremia (iar cu Ieremia Mureșan mai are ceva în comun, ceva legat de dificultatea de a se avînta asupra cuvîntului, o ezitare religioasă în fața lui). Nu mai puțin confrății lui, unii spăimîntați pînă la terifiantă, ca și Mureșan, de vedeniile din capul lor. Ce-i drept, alcoolul lui Mureșan e mai degrabă o băutură profetică decât una de boemă (deși cam într-acolo l-au trimis toți comentatorii, în compania și-n tradiția narcomanilor de etile, din care-și face el însuși o listă de empatii), o băutură, așadar, care traduce spasmaticele viziunii și vorbirii, regimul de incandescență și violență al creativității, iar profetismul său rămîne o strictă ceremonie a intensității (vizionare și discursive). El nu profesează oracularități și nu face mesianisme, ci doar focalizează o condiție în care damnarea e iluminare, suferința trece în extaz iar extazele trec subit în tragic. E un dionisiac al suferinței ca scenariu existențial, un orgiastic al traumei cantabile, un poet care face din viziune un ritual și din ritual o incantație fantasmatică și un reportaj de vedenii.

Poetica de vedenii, de scenograme, se bizuie de regulă pe o accelerație imaginativă ce duce poemele în pragul vertijului vizionar, alternînd viteza ceremonialică, lentă, a fantasmării cu precipitări și irupții. Grila de procesare rămîne un joc de alternanțe, pendularea între real și himeric, pe un scenariu de treceri dintr-o dimensiune și condiție în alta. Uneori acest scenariu e mai transparent, mai metodic în spărturile și în epica metamorfozelor, precum și a schimbărilor de perspectivă. Un poem aproape demonstrativ în acest sens e *Bătaia*, cu secvențe ”naturaliste” ce se deschid brusc spre halucinație și cu o epică duală a situațiilor: ”Îl prinde iar pe cheluș de urechi și-l scutură,/ apoi îl sărută apăsător pe gură,/ apoi face un pas înapoi,/ ca și cum ar vrea să-l admire/ și-i dă un pumn în nas, cu toată puterea./ Plici! Face capul chelușului pe ciment./ *L-ai mîncat fript* – zice chelnerul – *l-ai mîncat fript, uite/ cum îi bulbucă sîngele pe nas!* // Brusc, chelușul e de trei săptămîni în sanatoriu, stă pe balcon/ înfășurat în păaturi din păr de cămilă, privește munții înzăpeziți” etc. Reportajele acestea senzaționaliste de crîsmă nu sunt însă pure emisiuni de fapte diverse, căci chelușul bătut de inginer devine chiar poetul (sau poetul martor devine

cheluțul victimă), iar halucinația celui dintâi se suprapune peste a celuiilalt (cădere, pe jumătate, în copilărie), contopindu-se și despărțindu-se din nou (Ion Mureșan se joacă mereu cu identitățile ”naratorilor” și ”personajelor”). Din martor, poetul devine victimă, iar această identificare/asumare e cel mai spontan indiciu al fondului compasional pe care evoluează lirismul lui Ion Mureșan (sunt și indicii mai retorice, iar unele evident mai programatice). Jocul de perspective, realistă și halucinatorie, e dublat de o alternanță și mai dramatică, aceea dintre terifiantă și candoare, dintre atrocitate și suavitate. Juxtapunerile dintre halucinație și reportaj, după care funcționează motorul imaginativ, sunt agravate de cele dintre condiția inocentă a formei și condiția atroce a substanței puse în ea. Marele spectacol parabolic din *Întoarcerea fiului risipitor* e și un spectacol de perspective și de atitudini, merit, probabil, a fi ”sinteza mureșeană” a scenariilor expiative și de iluminare. Scenariul final, filmul zilei învierii din *Ci eu singur sub pământ*, s-ar fi putut opri mai repede (și ar fi fost mai dramatic, desigur), dar atunci n-am fi participat la franciscanismul absolut al compasiunii. Căci aceasta e, de fapt, materia cu care lucrează Ion Mureșan: nu alcoolul halucinației, ci acela al compasiunii tragice. Un poet mare e, firește, și un suflet mare. Poate nu-i obligatoriu, dar și dacă e facultativ Ion Mureșan nu e doar cel mai mare poet român de azi, ci și cel mai compasiv. (Nu e rău, din ambele pricini, că a devenit, fie cât de tardiv, un fel de vedetă, după cum rezultă din *Poetul ”for ever”: Ion Mureșan*, cartea ”gândită și alcătuită” de Iulian Boldea și apărută la Editura Ardealul în 2008).

**ALEXANDRU MUȘINA. SCENOGRAFII POSTMODERNE**  
*Alexandru Musina. Postmodern Scenographies*

**Iulian BOLDEA<sup>1</sup>**

*Abstract*

Always refusing poetic abstractization, the visions of Alexandru Musina are rather bent on the concrete; they feed on the fibers of the most acutely phenomenal reality. The call to the direct perception of the world is intertwined in many poems with the exposure of being to the translucent regime of dream, through which the elements of reality lose their everyday weight, are transferred to another ontic mode, of levitation, of the separation from the terrestrial, and of the ecstasy of living. Stylistically, Alexandru Musina's epigram enjoys all the expressive benefits of the genre. We find here the lapidary drafting of moral drawing, the sober notation, the accurate capturing of specific characteristics, the quick emphasis on the revealing detail, and also the asceticism of notation. Moral judgment is not exposed ostentatiously, but rather suggested, allusively exposed in an expression retrenched in itself.

**Keywords: poetry, postmodernism, symbols, irony, illusion.**

Author of several volumes of poetry that were well received by literary critics (*Strada Castelului 104, Lucrurile pe care le-am văzut, Aleea Mimozei nr.3, Tomografia și alte explorări, Personae*) Alexandru Mușina stood out among the writers of his generation due to the manner in which he knew how to render the grotesque and precariousness of existence in the vivid colors of a sarcasm hardly softened by an irony that subtly distinguishes appearance from essence, fake from authentic, reality from illusion. The suggestion of the terrifying and anomia as features of a disjointed reality persists, subsidiarily, behind apparently calm poetic forms and images, hence the sometimes unsettling air of the poems of Alexandru Musina, an aspect mentioned by Romulus Bucur, for example: "Between *Experiențe* and *Ode* there are, on the one hand, common notes, on the other hand, a shift of focus. Vocabulary betrays the interest in the area where chemistry and biology, as symbols of human insignificance, interfere. Imagination is manifested mainly at a visual level, and shares something of the disquieting character of the imaginary of de Chirico and Dali. A sorcerer apprentice plays in a monstrous way with living forms, the main difference between *Experiențe* and *Ode* consisting in the fact that in the former, the poet is placed in the center, in the position of a guinea pig, while in the latter he manages to reach a degree of objectification". The „foggy Romanticism” that Radu G. Țeposu spoke about is rather a matter of temperament than of method, provided one looks at these romantic touches while considering the maximum lucidity used in articulating them and while considering their continuous ironical and self-ironical relativism. Always refusing poetic abstractization, the visions of Alexandru Musina are rather bent on the concrete; they feed on the fibers of the most acutely phenomenal reality. The call to the direct perception of the world is intertwined in many poems with the exposure of being to the translucent regime of dream, through which the elements of

---

<sup>1</sup> Professor PhD, „Petru Maior” University of Târgu-Mureș.



reality lose their everyday weight, are transferred to another ontic mode, of levitation, of the separation from the terrestrial, and of the ecstasy of living, as in the poem *Podul Cotroceni* (*Cotroceni Bridge*), where the concrete world, with its banality and precariousness is reflected in the steamy, utopian mirrors of erotic illusion: “În apa galbenă a Dâmboviței m-am privit./ Era, cred, toamnă și mă credeam student./ Credeam că te iubesc, că ești nebună/ De mine/ Eram așa cum sunt: gălbui nedefinit./ Orașul tot se urinează-n mine/ Dar nu îmi pasă.// Ai vrut să mori. Am vrut/ Să simt cum mâna/ Mi se desprinde și plutește peste case. Și că rămâne/ O mână galbenă la loc.// În apa Dâmboviței m-am privit./ Ce dacă era toamnă! Ce dacă aveam frunze/ De soc și de arțar pe față!”.

An exploration of the biological entrails of being, of the secret geography of blood and lymph of the human body can be found in *Ode*, poems in which the calligraphy of rarified emotion meets the naturalistic-ironic vision of subliminal existence as in *Oda a X-a. Osmotica*, a radiography of body's fears and of the chiaroscuro of instinctual life. The lyrical picture is, to a greater extent than elsewhere, dominated by a misleading imagery with surreal echoes in which disparate things and notions come together in fragile and yet distinct lines, of a precise poetic impact and effect: “În înotătoarea rechinului vom găsi/ Bila de cristal a ultimului rege, în spaima copilului/ Otrăvuri venind prin cordoane de sânge, în după-amiezile noastre/ Suspiniul umed al celui murind.// Nimic nu iese din plasa subțire a atomilor,/ Nici măcar acest gând atât de amăgitor/ Încât se prăbușește în sine, nimic/ Nu arde dincolo de gardul sfios/ Al celulelor – nici măcar/ Corpul tău desenat pe rulouri fine de ametist.// Sorbind aerul camerei el continuă/ Să plângă-n plămâni, sorbind carnea tare/ A trupului tău ea continuă să plângă/ În vinele mele, sorbind/ Ceaiul de mentă-al acestei amintiri ea continuă/ Să-mi ardă pântecul întocmai/ Înotătoarei vinete a rechinului encefal”. Many of the poems of Alexandru Musina appear to us in the ambivalent guise of paintings where, besides the reliability of prosaic objects and situations we find the fantastic thrill, the play of Apollonian appearances and of terrifying suggestions that intersect one another in varying proportions; referentiality, self-referentiality and symbolic valences are the instances that rule supreme over this poetry that is attracted by phenomenality, but also by the visionary, metaphysical perspective alike. Obviously, to all this can be added the ironical instinct of the poet, which oversees with due attention the performance of language and vision.

A poetry of contrasts is thus configured, as highlighted by N. Manolescu, a poetry composed of inconsistencies and contrasts, between expectation and result, cause and effect, or between the illusion caused by the feeling of love and the contingent, with its shadows and precariousness. Revealing, in this respect, I find *Întâmplare XXI*, a poem in which the epic the form, the arrangement of vision in several sequences, does not prevent the articulation of a poetic atmosphere dominated by the contrast between the real and the symbolic, between ostentation and the camouflage of meaning: “Eu sosisem cu marfarul de 4,50/ Îmbrăcat în hainele albe, de gală./ Ea mă întâmpinase cu inima/ Plină de îndoieli ca un cornet cu semințe./ «Tu, neprihănită, i-am zis, ce mai faci/ Liliicii necomunicabili și sofisticată/ Ai grădinilor tale»/ Ea mă privi cu un fel de reproș/ Mirată

că nu îi sărut mâna sau nu îi arăt/ Bucuria de a o revedea;/ Apoi îmi desprinse de pe umărul drept/ Un gândac auriu, și, fără să spună nimic,/ Coborî încet treptele tocite/ Ale centenarei noastre catedrale”. Referring to the structure and themes of the poetry of Alexandru Mușina, Mircea A. Diaconu noted in *Poezia postmodernă*: „serious issues are not absent from this poetry. But how language is structured and how these issues are approached is different from modern approaches. For moderns, such a mixture of speeches, with „tribal” insertions in a solemn context, with hilarious and grotesque parodies, with decentered message, would not have been possible. Important is that the motivation behind the distinctive marks of Alexandru Mușina's poetry is not polemical: one does not see here a reaction against modern poets but a new attitude towards existence.” There are also a few poems in which reflexivity turns into self-reflexivity, the poet leans over his tools, seeking to reveal the dimensions and meanings specific to poetic craft, to lyrical landscape, to its history, flora and fauna („Aerul poeziei e blând./ Acțiunea ei începe primăvara: se deschid/ Câteva ferestre și ies fecioare și arlechini, se aude/ Un sunet îndepărtat de corn.// Sărbătoarea poate porni: cu inorogi, prapuri, roșii mandoline,/ Cu priviri și semne tainice. Dacă ziua e lungă/ Vom vedea și o vânătoare de mistreți.Dacă nu,/ La amurg vom schimba inele și jurăminte,// Pe sub pământ, gnomii caută aur./ Pe câmp, țăranul aruncă grâul./ Pe casă berzele își fac cuibul și se iubesc: un dans/ Caraghios și plin de gingășie.// Aerul poeziei e blând. Cândva/ Și noi am locuit acolo și am cântat”). Poet of the real, of the mediocrity and precariousness of everyday life, Alexandru Musina perceives, on the other hand, the universe, but also cultural history with an ironic and parodic eyes; the eclecticism of his poems reveals, beyond the mixture of sober notation and joyful play of the imaginary, a recessive gene of challenging and disillusioned/disillusioning sarcasm. A purely cerebral poet, who knows how to skillfully manipulate his own emotions, the revelations of bookish memory and lexical modulations, Alexandru Musina is more than a „ poet of the real „ (Eugene Simon); he is rather a poet of the dramas and cracks caused in the conscience by reality, a reality that is aggressive, polymorphic, obnoxious and often decentered in terms of ontic significance. And Alexandru Musina adheres, through vision, style, means and expression, to the „Poetry of Daily Occurrence”, transcribing, without a shadow of illusion, without any mythicizing aura, slices of life, revealing details, crude gestures, faces and facts of immediate reality, all that in an apparently neutral writing, disengaged and unbiased, but in fact marked by skepticism and even by a wave of gnosiological cynicism.

*Lecțiile deschise ale profesorului de limba franceză A. M.*, initially published in the collective volume *Cinci*, then republished in *Strada Castelului 104* (1984) fully illustrate such a poetic and gnosiological posture. These are poems that seem stuck to the epidermis of reality, in which things and people, stories and gestures, decompose and recombine to form together an image of commuting that is parodic and serious but also sarcastic and serious at the same time. Ion Bogdan Lefter considered that “*Lecțiile deschise...* are a collection of small tableaux (seven in number) of great freshness, moving through the authenticity of „described” or suggested feelings, funny through ironic verve, offensive

through their often conspicuous sarcasm, full of nerve and crafted with the finesse of a jeweler. There is no contradiction between the profession of everyday realism, registered as such, and careful drafting of the text, mastered to the point of calophile stylistic performance. This is tantamount to removing confusion between authenticity proper and the authenticity effect, between real truth and literary verisimilitude (...). The illusion of closeness to reality (Aristotle once said) can only be obtained by building it with literary skill. Musina's *Lecțiile* build such effects using a linguistic mechanism assembled and tuned exclusively for them." *Lecția a șasea. În clasă* extracts from amorphous existence the meaning of the French lesson, during which the teacher and students play a grotesque comedy of learning, with language and didactic thinking stereotypes, but also with discrepancies or even gaps between teacher expectations and poor linguistic reflexes of learners. The most overwhelming pressure carried by these lines is that of clichés, of fetishized conventions or rigid habits, in an absurd atmosphere in which real communication is replaced by farce of inert and alienating dialogue: „instrument multilateral cu grijă lipesc/ cartea alb-gălbuie de catalog etamină motive populare/ copiiiăștia au niște părinți minunați artizanatul local/ exportă în japonia sua germania etc e drept/ îi cam bat îi pun la rînit la cartofi nu-i lasă/ la școală îi fac uneori la beție nu-i nimic/ aceasta-i sarcina mea ce sigur sună blachiul/ pe betonul proaspăt spălat nobila misiune / plutește ca o aureolă pe fruntea tot mai înaltă bonjour mes élèves/ bonjour camarade professeur ia te uită iar nu au cretă”.

Repressive teaching methods, the parody of communication and education, suggest the standardization of thought and speech, in a scenario which, beyond the precise details of representation of reality, seems to be the result of a terrifying imagination: “stai cuminte și jap instrument indispensabil alb-gălbui deschideți/ cartea la pagina 13 jap ha ha cum mă iubesc/ instrucție și educație zicea grasul ăla terorizant jap/ cam demagog dar avea jap dreptate pedagogia avem/ o datorie de onoare tourner/ a întoarce a învîrți jap a se învîrți dragul meu pune mîna pe carte/ și nu te rînji la mine jap ha ha nu scrie în frunte/ cum se citește ai stai jos bine trei jap au revoir mes élèves/ au revoir camarade professeur uaeiiii ce entuziaști/ sînt tineriiăștia cîtă energie blachiul sună/ cristalin pe betonul proaspăt spălat precis”. The last part of the poem shifts the emphasis on the prosaic reflexes of the life of teachers, the author faithfully recording their speech and psychology in sober, neutral, efficient notations intimately connected to the referential universe: “iar nu au adusăștia de sus banii birocrați/ nu știu ce-i munca proști domnule proști proști proști/ trîntesc catalogul las să cadă/ instrumentul indispensabil alb-gălbui în gura știrbă și neagră/ a servietei diplomat 314 la munte sau la mare în orice-împrejurare”. *Lecția a șasea. În clasă* is not, in fact, but a tragic-comic and sarcastic scene of the comedy of commuting teacher AM's life; it is craftily cut out, with care to details, but also with a touch of ironic parody that can not be missed.

A poem of a completely different structure and vision is *Cele simple*. An almost bucolic air is present here, an atmosphere of calm, freedom, a candor of writing and atmosphere in which past gestures and events are projected on the retina of the poem.

Time seems to have stood still somewhere in the darkroom of memory, where the moments of the past are captured, with all their load of life and emotion. *Cele simple* is, in fact, an elegy on the theme of passing, with a simplified physiognomy transcribed in minor tonality, in which things can be perceived with clarity; in their crystalline brilliance, the poet discerns smooth meanings and iridescences and a seraphic peace descends on consciousness: Cine își mai amintește de noi? Și de ce/ Și-ar mai aminti? Vara e cald, pe Dealul Taberii pasc/ Caii oamenilor. Pe o cocoșă verde/ Liberi sînt caii. Și sub buștenii din gară/ Rîmele întemeiază noi colonii.// Un vînt adie dinspre rîu. Miroase/ A flori de munte, a fîn uscîndu-se la soare, a brad./ Păstrăvii-și amintesc vremuri mai bune,/ Ape mai clare. Dar supraviețuiesc, dar se bucură/ De scurta vară de-acum”. From this typical scene where the present seems to freeze in crystal shape of verse, the poet is shifting to the past, a past populated with events and ceremonial-ritual gestures, in which details are evoked with disturbing concreteness and events have fresh reverberations in the mirror of the present: “Cîndva ne-am tolănit amîndoi la soare într-o poiană./ Trunchiul pinilor era roșu, al mestecenilor negru cu alb./ Într-o fustă albastră erai îmbrăcată. Am povestit/ Despre adolescență, despre studenție. Vorbele încercau/ Apa cu talpa lor mică, sfioasă, triunghiulară. – Am privit/ Printr-un ciob afumat eclipsa. Tu ai văzut/ Păsări, fiare, reptile. Un curcubeu.// Cîndva am ieșit cu toții la plajă. La rîu./ Fetele nu aveau costume de baie. – Am rămas/ Și noi îmbrăcați. Ne-am suflecat pantalonii/ Și ne-am răcorit picioarele-n apă./ Erau ca niște pietre. Rozalii. Ca niște/ Melci de apă dulce. Ca niște raci/ Scoși din platoșa lor. Sub un capac de sticlă, subțire”.

Alexandru Musina is, in this text, a poet of essences that hardly allow themselves to be guessed under the surface of things. Events and gestures that evoke them, even the seemingly mundane and without symbolic dimensions, have a barely perceptible aura of mystery, have the reflexes of a complicated emotion, passed through bookish lenses. Oscillation between past and present is, in some way, also evidence of a gnoseologic indecision that the poet implicitly confesses, an indecision caused by time’s tyranny, which blurs the outlines of things, abolishes the identity of beings, disfigures physiognomies. The last sequence of the poem amounts to a return to the present time, to the rhythm of basic and immediate life: “Cine-și va mai aminti? Leul roșu/ A trecut departe de cer. Leul verde/ A adormit lîngă calea ferată./ E vară acum, totul în ordine:/ Respirăm, funcționăm, existăm. La ce bun/ Și-ar mai aminti?” The style of Alexandru Musina’s poetry is, above all, one of simplicity and expressive austerity. The clarity of drawing, the elegiac tone, the sketchy but so expressive notations, are the primary qualities of his lyrical text. *Budila-Expres* is perhaps the most widely read and most quoted poem by Alexandru Musina. It is an ample poem, divided into several tableaux, a programmatic poem, and also illustrative for the poetry of the 1980s generation. Referring to this poem, Mircea A. Diaconu wrote: „Indeed, *Budila-Expres* - text consisting of six distinct sequences, each building around a poetic attitude, of a particular ‘motif’- is, eventually, a ‘sarcastic elegy.’ We are dealing here with a sensitivity outraged and charmed by the concrete, seduced, at the same time, by intertextual solutions, with an appetite for

all inclusive totality, in which everything - contradictory states, distinct perspectives - merge. The poem, a build-up one, requires the existence of different levels of reading; simplicity is only apparent, but only the whole reveals the poetic substrate engaged in the exposure of absurd but at the same time playful daily life and in the construction of meanings to match it.”

The sequences of the poetic text are nothing but stages of an initiatory journey, as has been said, within the perimeter of a small scale reality, where the ridiculous, banality, the lack of ontic significance and the anonymity of gestures and physiognomies are prevalent. In *Introducere* the poet proposes a kind of elegy of alienation and existential isolation, using the tools of sarcasm and relativizing irony. Human existence, regarded as subversion, the real seen as a place of damnation and reclusion, put face to face with the precarious escapist solutions, are the primordial elements of the poetic imaginary at stake here: “Cei care m-au iubit au murit înainte de vreme,/ Cei care m-au înțeles/ Au fost loviți pe la spate și înmormîntați în grabă, cei/ Care mi-au tras la xerox programul genetic au înnebunit/ Și-și plimbă în soarele amiezii/ Privirea tumefiată, creierul mirosind a cloroform.// După o iarnă lungă a venit vara caldă,/ Fructele noastre nu au avut timp să se trezească,/ Fructele celorlalți se vînd la suprapreț. Dimineața/ Ne primește totuși cu brațele deschise, totuși lumina/ Mai bate în epiderma fanată, totuși vîntul/ Nu mai aerisește orbitele duhnind de amintiri.// Am pierdut totul. Portarii hotelurilor/ Ne-au uitat, femeile fragede și aristocrate/ Ne-au uitat, hamalii din gări ne-au uitat și liftierii,/ Vînzătoarele de flori și negustorii de nestemate,/ Ne-au uitat străzile, ne-au uitat casele albe/ Pe care urca iedera ruginie a vechii «la bella estate».// Am pierdut totul./ În paradis, în clipa cea repede, în metalul închipuirii/ Nimic din noi n-a rămas. Un avort/ Rapid, aseptice, elegant”. The second part of the poem, *Senzație*, translates into a disturbing picture of concreteness, with quickly juxtaposed remarks and private oneiric suggestions of a higher sense, a twisted, alienating and proliferating reality, endlessly multiplying its forms and facets in a delirious germinative will. One cannot also overlook the bookish elements, which somehow represent a fictional counterpoint to filthy, ridiculous, anonymizing reality: “Din cînd în cînd trompeta îngerului/ Scoate sunete de fanfară. Din cînd în cînd ne așezăm la masă / Ciocnim ouă roșii sau pahare de vin, conversăm./ Din cînd în cînd/ Dansăm în semiîntuneric cu femei/ Proaspăt spălate și mereu stînjinite, din cînd în cînd/ Ieșim în spatele casei, la munte, din cînd în cînd/ Stingem lumina și transpirăm.// Sau se sparge conducta, vecina țipă / După poștașul întîrziat cu pensia, bețivii urinează/ Pe zidul caselor de vizavi, o salvare/Trece ușor pe deasupra inimii și duce departe/ Cîte un corp solid familiar.// Din cînd în cînd se aude trompeta,/ Mașini greoaie ca niște hipopotami stropesc/ Pavajul încins, vînzătoarele din cofetării/ Fac striptease și, goale, se bat cu frișcă, din cînd în cînd/ Cîte-un director se umflă ca un balon, se înalță/ Apoi se sparge, dispărînd din Univers, din cînd în cînd/ Cîte-un afix/ Multicolor ne promite Noul Ierusalim/În schimbul a treizeci de bani sau al tăcerii.// Sau traversăm zidul putrezit al Grădinii și culegem / Globuri de aur cu care îmblînzim viitorul, sau deschidem/ Nasturii aerului și posedăm furioși/ Trupul cald încă al iluziei.// Din cînd în

cînd ne amintim de Gondwana,/ De pelasgii mîncători de scoici, de Cung-Fu,/ Ne amintim de sarea-n bucate, de Rosamunda,/ De vasele din Micene, de sandaia/ Filozofului, din cînd în cînd pomenim/ Nume fără sens, însă dulci/ Inimii noastre: Herbert Read, Marcuse,/ McLuhan, John Berryman, Platon, Eminescu, din cînd în cînd/ Vindem pielea ursului din pădure și ne/ Cumpărăm jucării”. *Context*, the third sequence of the poem, is, in fact, a shift from the diurnal regime, of the alienating concreteness, to the sphere of the artistic, of liberating but at the same time, mystifying fiction. Several definitions of poetry, drafted in a parodic and ironic tone, are present in this sequence: “Și apoi mă întîlnesc cu păianjenul blond,/ Cu arlechinul domesticit, cu domnișoara de silicon, / Cu ursulețul Yoghi, cu marele gagicar./ Toți mă întrebă despre poezii, toți mă întrebă/ Cum e noua mea viață.// Nu sînt triști, dar nici veseli. Trăiesc/ Într-un aer de celofan, așteaptă clipa/ În mare liniște, gata împachetați.// Ei mă întrebă despre poezie, acea trebuință/ Țîfnoasă și plină de rușine a adolescenței,/ Despre poezie, precupeață grasă și care/ Ne-a luat pe nimic inimile de puștani și le-a pus pe ață,/ Despre poezie, cuvînt plicticos,/ Pe care dicționarele-l mai pomenesc/ Din conformism și vocație inertială.// Despre noua mea viață în ținuturile boreale,/ Dincolo de sciții cei îmbrăcați în blănuri,/ Și, bineînțeles, despre Budila-Express”.

In *Defulare*, the fourth part of the poem, we deal with a descent into the inferno of reality, into a world of promiscuity and everyday banality where things lose any transcendental thrill, retrieving their contours in the most pure immanence, in their everyday inertia. An Arcadia with broken meanings is described here, in somber, almost apocalyptic colors, and the feeling of nude referentiality is all the more acute as the statements giving shape to the lyrical tableau are equidistant, notations are neutral, the drawing is clear and emotionally disengaged: „Și noi am călătorit cu Budila-Express,/ Și noi am văzut fețele stoarse, ca niște cîrpe ajunse/ La gradul zero al folosirii, ale junelor navetiste,/ Și noi am simțit fluidul neîncrederii oarbe/ Coborînd ca acidul sulfuric în oase, și noi am văzut/ Banchetele jumulte de vinilinul/ Din care aborigenii își fac portmonee, și noi / Am descoperit cultul secret/ Al stomacului, sexului și capului aplecat, și noi/ Am pătruns în catacombele realității,/ În subsolul paginii de ziar și mai jos de subsol,/ Acolo unde nu mai există decît/ Carnea și timpul, senzorul obosit.// Și noi am cules laurii de staniol/ Ai după-amiezilor petrecute-n ședințe, și noi/ Am luptat în întuneric cu diverși/ Dumnezeii județeni, și noi am stat / Pe malul fluviului și am plîns, și noi am căzut/ Sub mesele negeluite ale cazinoului Paupasse-Oul, am răcnit,/ am expectorat Sofistica rîncedă a acceptării, și noi/ Am auzit șuierul glonțului pe lîngă urechi/ În Budila-Express.” Part Five, *Filtru*, includes elements of the most corrosive rebellion against a world adrift, against a compelling reality in which liberty of conscience was unacceptable and unthinkable. The description of the factors of evil, of an order that abolishes freedom and human essence itself, is revealing and disturbing, through the expressiveness of dark colors and vitriolizing ecstasy („Atunci au năvălit, izbucnit, explodat:/ fofilatorii și scatoscotocitorii pontatorii și antemergătorii/ lingecuriștii și drogheriștii femeile de cauciuc și cele evidențiate/ eșanjiștii și stahanoviștii alchimiștii și verslibriștii/ lucrătorii cu

gura și cu despicătura cu mapa și sapa/ secretarele și debarasatoarele rectii și erectii/ matroanele și prefectii balena albă și pajii/ coafezele și dormezele brodeuzele și vibromaseuzele/ liniștitorii și concasorii puțopalmiștii/ verbali și funcționarii municipali contribuabilii/ și subcontabili vacile domnului și seminariștii ac/ tivii și pasiviștii comutatoarele și prezentatoarele/ mamele patriei și tații burduhănoși cititorii/ de manuale și meșterii de zăbale animatorii/ și picolii soioși scopiții și neofiții scrobiții/ și neofaliții soldații de plumb și polițaii de carbid/ cu amintirea copilăriei conservată în heliu lichid/ c) Ei mi-au spus, sugerat, ordonat: / TREBUIE E NECESAR SE CERE/ TREBUIE E NECESAR SE CERE/ TREBUIE E NECESAR SE CERE/ TREBUIE (dar eu...jap!) mi-au spus/ E NECE (dar real... buf!) SAR/ Ei/ TREBUIE! mi-au ordonat./ d) „O.K.” am zis./ Și am îmbătrânit”). The end of the poem traces the contours of a world dominated by posters and advertisements, an picture of reality in idyllic colors, generally idealized. Of course, there is in this framing of reality in advertising utopia, a vague self-ironic inflection, as sarcasm, irony and the parodic instinct of the author disfigures the terror of everyday life by bestowing upon it a disquieting relativizing posture (“Afize imense. Color. Peisage./ În prim-plan, o frumusețe locală/ Cu basma roz, autentică, și dinții/ Întregi și proaspăt spălați. În fundal o fanfară de îngeri/ În costume naționale”). An ironic and self-ironic journey into a degraded reality, sometimes regarded with revulsion, some other times with detachment, but also with a despair barely disguised as sarcasm, *Budila-Expres* is a poem of the refuge in the text, in fictionality, in the subversiveness of the word that preserves its negating availability.

The *Lykianos* poem is part of the volume *Personae* (2001), a book of epigrams where we find some of Martial's sarcastic verve and where contemporary reality is treated in corrosive colors, but also in ironic braces. Critic Alexandru Cistelean considers that Alexandru Musina „is not a satirist. He does not have the incisive pedagogy of the satirical and does not want to reform or to correct manners. His characterology lives on gratuitous, skeptical observation, on the show as such of the ‘masks,’ more focused on the humor of situations and temperaments than on the ‘teachings’ that should be drawn from them. Musina is a spectator, not a teacher. He takes here the Latin form of the epigram and, by an operation of caustic craftsmanship, brings it to contemporaneousness, operating selections among the heroes of the day. Like Martial, he too uses fictitious but transparent „names,” pseudonyms being obviously referential. ‘Characters’ are made to parade, on the other hand, in an ancient, Greco-Roman cultural referentiality, this anachronism allowing a refined bookish exercise in classicism.” *Lykianos* is one of the most representative epigrams in what this type of expression of Alexandru Musina is concerned. Obviously, the character targeted by the epigram is easily recognized through the references that the author provides the reader. But the referentiality implied by the species of the epigram is not the one that supports the artistic mechanism but rather the leap into metareferentiality, that occurs at a certain moment in time, which has been noted by Al. Cistelean.

A feature of this epigram is the subtle play between appearance and essence, the

moralizing suggestion hidden in the text and the continuous sliding between the strictly contemporary referent and its disguise in ancient extra: “Mai mult negustor decât filosof,/ Lykianos a înălțat un altar/ Măruntului retor Neokides, numindu-l/ Zeu al gândirii. Și cere/ Fiecăruia obol: cât aur poate să dea, sau pământ,/ Sau vite. Sau, cel puțin,/ Să-l asculte și să-l admire numai pe el: preot și singur urmaș”. Stylistically, Alexandru Musina’s epigram enjoys all the expressive benefits of the genre. We find here the lapidary drafting of moral drawing, the sober notation, the accurate capturing of specific characteristics, the quick emphasis on the revealing detail, and also the asceticism of notation. Moral judgment is not exposed ostentatiously, but rather suggested, allusively exposed in an expression retrenched in itself. Irony and calophile spirit, bookish echoes and the play between fiction and reality are just some of the expressive qualities of this text of indisputable stylistic refinement.

## Bibliography

Iulian Boldea, *Istoria didactică a poeziei românești*, Editura Aula, Brașov, 2005; Romulus Bucur, *Poeți optzeciști (și nu numai) în anii '90*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2000; Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Ed. Polirom, Iași, 2005; Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Ed. Humanitas, București, 1999; Paul Cernat, *Avangarda românească și complexul periferiei. Primul val*, Editura Cartea Românească, București, 2007; Al. Cistelean, *Poezie și livresc*, Editura Cartea Românească, București, 1987; Valeriu Cristea, *Interpretări critice*, Ed. Cartea Românească, 1970; Mircea A. Diaconu, *Poezia postmodernă*, Ed. Aula, Brașov, 2002; Gheorghe Grigurcu, *Existența poeziei*, Ed. Cartea Românească, București, 1986; Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985: Începuturile „noii poezii”*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005; Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008; Marin Mincu, *Poezia română actuală. O antologie comentată*, I, Ed. Pontica, Constanța, 1998; Marin Mincu, *Avangarda literară românească*, Editura Minerva, București, 1999; 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; Radu G. Țeposu, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ed. Eminescu, București, 1993; Mihaela Ursa, *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1999.

*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).*



## REPERE PENTRU O POETICĂ A IMAGINII *Guides Marks for a Poetics of the Image*

*Dorin ȘTEFĂNESCU*<sup>1</sup>

### *Abstract*

The study focuses on a dimension concerning the status of the image. It involves both a hermeneutical and a phenomenological approach which aims to set the guidelines to a poetics of the image by inquiring the status of the poetical image, referring to its function in the foundation of the original significance. Does it open a horizon of the presence in the occurrence of an infra-textual phenomenon? In other words: what pre-signifies, in original, does it give itself for comprehension in “the flesh” of an image, in a speaking configuration? How could we intercept, beyond the poetical body, but through its signifying language, the unimaginable image of the poetical flesh, in the uncertain place where something appears in the perspective opened by a new point of view? In this case, the white comprehension implies an apophatic experience or a phenomenology of the unapparent. It should retrieve the way between what affirms and what covers, the body of an intermediate image between what is proposed for the speaking and the apparition of the significance itself: an oblique itinerary which intercepts the eternal (re-)initiation of the poetical saying.

**Keywords:** image, unapparent, phenomenology, hermeneutics, diaphanous.

Studiul de față urmărește să traseze liniile directe ale unei *poetici a imaginii*, punând sub interogare statutul imaginii poetice cu referire la funcția pe care aceasta o are în constituirea semnificabilului original. Deschide ea un orizont al prezenței în manifestabilul unui fenomen infra-textual? Altfel spus: ceea ce pre-semnifică în mod original se dă înțelegerii în „trupul” unei imagini, într-o configurație grăitoare? Cum putem surprinde, dincolo de corpul poetic, dar prin limbajul semnificant al acestuia, chipul *inimaginabil* al trupului poetical, în locul incert – ezitând între *realia* și *fictia* – în care ceva apare în perspectiva deschisă de un nou punct de vedere?<sup>2</sup>

Aici, mai mult decât oriunde, filosofia și poezia nu se împlinesc una fără cealaltă, ci una pe cealaltă, regăsindu-și rădăcina comună într-o rostire originală.<sup>3</sup> „Un dialog al gândirii cu creația poetică” nu numai că este posibil dar și necesar întrucât, „amândurora le este proprie o relație privilegiată, chiar dacă diferită, cu limba”.<sup>4</sup> Totuși, carența conceptului constă în faptul că rămâne mereu dincoace de ceea ce el conceptualizează, exceptând situația în care el apelează la intuițiile care îi hrănesc meditația, păstrându-l

---

<sup>1</sup> Professor PhD, „Petru Maior” University of Târgu-Mureș.

<sup>2</sup> Referitor la concepte precum intuiție eidetică, înțelegere albă, corp poetic sau trup poetical, pe care le vom folosi și în prezentul studiu, trimitem la cartea noastră *Înțelegerea albă. Cinci studii de hermeneutică fenomenologică*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2012, pp. 166-231.

<sup>3</sup> „Căci arta și filosofia *împreună* nu sunt fabricări arbitrare în universul « spiritual » (al « culturii »), ci contact cu Ființa tocmai drept creații” (Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l’Invisible*, Gallimard, Paris, 1964, p. 251).

<sup>4</sup> Martin Heidegger, „Limba în poem”, în *Originea operei de artă*, Ed. Humanitas, București, 1995, p. 310. „Dialogul gândirii cu creația poetică nu poate să slujească Poemului decât pe o cale mediată. Iată de ce acest dialog este pândit de primejdia de a perturba rostirea proprie Poemului în loc de a-l lăsa să cânte în propria-i netulburare” (*ibidem*, p. 311).

„inspirat” de gândirea precritică a originarului.<sup>5</sup> Dimpotrivă, cuvântul poetic, în rezonanța gândirii goale, face loc celebrării, adeziunii: „aici gândirea mea se contopește cu lucrurile, trece prin ceea ce ele semnifică în mod absolut”.<sup>6</sup> Dincolo însă de o contopire ori de o absorbție a lor, ar fi mai nimerit să vorbim de o *orientare* a chemării semnificabilului, de un apel care este chiar esența atât a exigenței scriiturii cât și a răspunsului hărăzit lecturii. Orientare ce mută centrul de greutate, din circularitatea relației dintre întrebare și răspuns, în chiar calea, de reciprocă atingere, care leagă chemarea de răspuns. Înțelegerea stă sub semnul chemării; ea e chemată, convocată de ceea ce apare și începe să semnifice așa cum nu a făcut-o până atunci. Este ceea ce Munier numește „dimensiunea de necunoscut”, aceea a unei „apariții uitate”,<sup>7</sup> fața nevăzută a lucrurilor, locul pre-scriptibil al rostirii în care se va înscrie cuvântul poemului. Subiectul înțelegerii aproape că își pierde subiectivitatea, el nefiind subiect al unui sens și nici măcar al unui limbaj. Cel care înțelege ascultă, stă în ascultare, e martorul tăcut al ivirii semnificabilului.<sup>8</sup> În această situație, „nu există subiect (...) decât rezonant, răspunzând unei chemări, unei convocări de sens”.<sup>9</sup> Prin urmare o înțelegere care nu dă sens, ci primește sensul la sine. Îl primește însă nu doar fără concept, ci și *fără imagine*? Imaginea – simplă repetiție sau reproducere a ceea ce este – dă de văzut lumea sub chipul aceluiași, nefăcând decât să spună ființa prin manifestările sale. În această accepțiune, imaginea ne oferă chipul „obiectiv” al unei prezențe impersonale, indiferente, fascinația unui discurs alienant.<sup>10</sup> Or înțelegerea *este* în lucruri – acolo unde ele încep să (se) semnifice – și nu în imaginea pe care o propune o reprezentare a lucrurilor. Ea se află *în* lucruri, fără să le confişte semnificabilul, într-o paradoxală distanță a ascultării,<sup>11</sup> în locul nedeterminat al vacuității gândirii, a imaginii, a reprezentării. De aceea, semnificabilul este un non-manifestabil real, fără un orizont de prezență: celebrare pură, originară, lipsită de aportul unei experiențe, al unei „trăiri” în care s-ar expune.

Nu este aceasta tocmai exigența interogării filosofice originare, a unei rostiri de dinaintea rostitului? Căci „rostirea nu-și are locul în rezultat, doar la nivelul celor rostite. Ea se produce altundeva. Acest altundeva care întemeiază cuvântul îl debordează”,<sup>12</sup> nefiind – în textura sa întrupată poetical – decât mărturia unui simplu elan al rostirii pure, o „epifanie a lipsei”. Înțelegerea albă (a intuiției eidetice) presupune astfel o *practică apofatică*

<sup>5</sup> „Poate că poezia exprimă o experiență autentică și semnificativă. Și poate că metafizica nu poate apela la altceva decât la a urmări atare inspirații, singurele intuiții din care se pot hrăni conceptele sale, singurele apeluri la o gândire precritică; aceste intuiții unesc filosofia cu originile experienței omenești, cu resorturile oricărei meditații” (Mikel Dufrenne, *Poeticul*, Ed. Univers, București, 1971, p. 205).

<sup>6</sup> Roger Munier, *La Pensée totale*, Courrier du Centre International d'études poétiques, Bruxelles, nr. 31, 1961, p. 3.

<sup>7</sup> Roger Munier, *La Dimension d'inconnu*, José Corti, Paris, 1998, p. 35.

<sup>8</sup> „Locul în care limbajul se pierde și ne scapă e, în același timp, locul în care el se regăsește pe sine, în care e *rostire*. (...) Limbajul operează și devine el însuși, de fiecare dată, ca putere ce *descoperă*, manifestă și aduce lucrurile în lumină; iar în fața a ceea ce spune se așterne *tăcerea*” (Paul Ricœur, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Seuil, Paris, 1969, p. 68).

<sup>9</sup> Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Galilée, Paris, 2002, p. 58.

<sup>10</sup> Cf. Roger Munier, *Contre l'image*, Gallimard, Paris, 1963. Dar aici – trebuie precizat – Munier scoate în evidență carențele imaginilor cinematografice și fotografice.

<sup>11</sup> „Ar trebui revenit la această idee a proximității prin distanță, a intuiției ca auscultare sau palpație în densitate” (Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, ed. cit., p. 170).

<sup>12</sup> Roger Munier, *La Dimension d'inconnu*, ed. cit., p. 28.

sau o fenomenologie a inaparentului.<sup>13</sup> Ea ar trebui să regăsească drumul „între ceea ce afirmă și ceea ce maschează”, trupul unei imagini intermediare – de trecere – între ceea ce se propune cuvântării și apariția semnificabilului însuși: un traseu oblic ce surprinde veșnicul (re)început al rostirii poetale.<sup>14</sup> Or începutul este un transcendent, un dincolo de înțelegerea pur interpretativă. De aceea, fiecare act de înțelegere intuitivă reface distanța unui mereu nou reînceput, distanță fondatoare în care „lucurile nu sunt spuse poetic, pornind de la începutul care le iradiază în cuvântul poemului, ci *în* el”,<sup>15</sup> în ivirea virginală, instantanee, continuă a pre-venirii lor originare în timpul rostirii. Nicio gândire nu ar putea tematiza acest început semnificabil care „face” semn prin țesătura cuvintelor. Căci „gândirea scrutează”, pe când poezia dezvăluie această venire în ceea ce ea numește, deschide distanța străbătută de ceea ce vine și se arată înainte de a fi numit și de *a fi* ca atare. Ea cheamă lucrurile în numele noii lor arătări, în pre-manifestarea prezenței lor evocate, necuvântate, care nu face încă *figură* de ființă cu nume și adresă, ci e abia chemată la ființă.<sup>16</sup> „Așa cum gândirea este atenție asupra ființei, poezia este o sesizare oblică a timpului”.<sup>17</sup> Înțelegerea albă se lasă impregnată de prezentul fără de timp al începutului, sarcină ce re-începe cu fiecare poem, intranzitiv, în lipsa vreunui obiect pe care să-și fixeze privirea. „Aici se încheagă paradoxul poeziei, în diferența sa față de gândire: Ea nu numește necunoscutul: îi dă *loc* în poem”.<sup>18</sup> Dincolo de rostirea pură căreia ambele îi oferă cutia de rezonanță a începutului semnificabil, căci restaurează limbajul aducându-l la origine, cuvântul poeziei nu se confundă cu cel al filosofiei; „poezia nu este filosofia: ea nu meditează asupra limbajului, ea îl produce; dar nu-l inventează: ea transfigurează numai limbajul comun”.<sup>19</sup> Transfigurare imaginală în care ceea ce începe să semnifice nu pune în vedere, arată ceea ce nu apare în vizibilitatea textului, se rostește precum o negare – ori o punere în absență – a tuturor celor ce se afirmă în orizontul prezenței. Apofatismul acestui demers subliniază tocmai *locul* inaparentului, figura (imprezentabilă și nereprezentativă) a semnificabilului, adică *imagea* unei urme.<sup>20</sup> „Loc al unei întâlniri *posibile* (s. n.) între actul prim (*a vedea*) și sensul dat ființei prin puterea logos-ului (actul de *a*

<sup>13</sup> „O fenomenologie a inaparentului și, prin urmare, o descriere încă exterioară” care nu constă într-o întoarcere „la lucrurile însele”, ci „la « negativele » lor liminare. O fenomenologie a limitei (sau a frontierei) ca vid – *kenos* – , presupunând deci « kenoză » proprie oricărei reducții” (Virgil Ciomoș, *Être(s) de passage*, Zeta Books, București, 2008, p. 47).

<sup>14</sup> Roger Munier, *Le parcours oblique*, Éditions de la Différence, Paris, 1979, p. 31.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>16</sup> Căci „a numi nu înseamnă a distribui calificative, a folosi cuvinte. A numi înseamnă a chema pe nume. Numirea este chemare. Chemarea apropie ceea ce cheamă (...). Care prezență este mai înaltă, cea care se întinde sub ochii noștri sau aceea a ceva ce este chemat?” (Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, Gallimard, Paris, 1976, pp. 22-23).

<sup>17</sup> Roger Munier, *op. cit.*, p. 20. „Sesizare refuzată ca atare gândirii în registrul ce-i este propriu. Ar fi aici punctul crucial de despărțire între poezie și gândire? Doar dacă *începutul* pe care poezia îl semnalează nu desemnează un câmp nou pentru o gândire liberă de « ființă », desprinsă cel puțin de o privire anume, imobilă în esență” (*ibidem*).

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>19</sup> Mikel Dufrenne, *Poeticul*, ed. cit., p. 62.

<sup>20</sup> Loc al inaparentului care „se revelează mai degrabă în schimbări decât în stări, implicându-l pe cel care se aventurează acolo, și care în final nu propune analizei decât urme – aceste imagini fragile – de-a lungul parcursului de descoperit și a cărui direcție e mai importantă decât capătul” (Jean Burgos, „La notion de motif dans les recherches sur l’imaginaire”, în Michel Vanhellputte and Léon Somville (ed.), *Motifs in Art and Literature Proceedings of the Symposium at the Vrije Universiteit Brussel, Uitgeverij Peeters Leuven*, 1984, p. 33).

*semnifica*)”.<sup>21</sup> Iar mediul propriu al ivirii imaginii este o distanță care nu desparte ci unifică, leagă lucrurile între ele în cuprinsul deschis al poemului. Loc predilect al *diafanului* situat la dubla încrucișare a vederii și a vizibilului, a apariției și a constituirii imaginii.<sup>22</sup>

În concluzie: ce nu apare și totuși face semn, că este ca și cum n-ar fi, arată o imagine imprezentabilă, posibilul invizibil al unei luminări? Un criptofenomen, o imagine eclipsată care, deși absentă, întemeiază posibilul vizibilului, permite luminii să treacă tocmai întrucât e absentă, o absență transparentă, un mediu de trecere și de luminare. Mediu imaginal care se constituie ca trup de lumină al semnificabilului originar: inimaginabil, din perspectiva percepției sensibile sau a unei intenții explicite, care – în poem – ia trupul poetal al unei imagini, se configurează în forma inevidentă dar iradiantă a transparenței care dă de văzut, adâncește vizibilul deschizându-i o perspectivă nebănuită. *Perspectivă inversă*, pentru că imaginea nu se proiectează pe ecranul lumii (sau al lumii unui text) ci, dimpotrivă, pe golul lumii ecranate, pusă în paranteza exteriorității aparente. Inversarea nu privește doar răsturnarea imaginii în oglinda care o reflectă, ci și schimbarea – răsucirea – punctului de vedere, deschiderea unui nou unghi. „Lumea face să fie văzut vizibilul întrucât este, și nimic mai mult. Ce anume este și cum anume este, *modul* său de a apărea (*cum*-ul său fenomenal), rămâne inaccesibil luminii lumii. Din acest motiv pentru a defini modul de a apărea a ceea ce apare e nevoie de mult mai mult decât această lumină: e nevoie aici de hermeneutica și de fenomenologia inaparentului, singurele apte să abordeze acele fenomene care, la prima vedere și în cea mai mare parte a timpului, nu se arată”.<sup>23</sup> Este *mai-mult-ca-aparentul* deoarece nu e încă în apariție propriu-zisă, ci o pură posibilitate a posibilului. Imagine vulnerabilă, chiar tăcută, căci ea nu întruchipează și dă o față rostitului; rămâne în rostirea neuzită, în figura nevăzută care o luminează și o face să lumineze, „un halou de nevăzut în jurul oricărui fenomen, pe măsură ce-l face vizibil”.<sup>24</sup> Este o extindere a conceptului de fenomen „dincolo de limitele pe care i le fixase Husserl; într-adevăr, pentru a face accesibil un « fenomen de ființă », altfel zis, pentru a include în fenomenalitate ființa ca diferită de ființare, trebuie să admitem că absentul din ființare se dă”.<sup>25</sup> Nu este ceva de care – din întâmplare sau din neatenție – nu ne dăm seama, rezultat

---

<sup>21</sup> Anca Vasiliu, *Dire et voir. La parole visible du Sophiste*, ed. cit., p. 28.

<sup>22</sup> Despre semnificațiile complexe ale diafanului, cf. interpretările Ancăi Vasiliu : *Du diaphane. Image, milieu, lumière dans la pensée antique et médiévale*, Vrin, Paris, 1997 (trad. rom. Ed. Polirom, Iași, 2010); „Diaphane”, în Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies*, Seuil, Paris, 2004. Cităm din această ultimă lucrare: „Situat la dubla întretăiere a vederii și a vizibilului, a apariției și a constituirii imaginii, termenul *diafan* este astăzi unul din martorii cei mai revelatori ai modului în care cei din vechime priveau, concepeau și înțelegeau lumea. Căci, pentru gândirea antică și medievală, nu e suficient să fie lumină și ceva « solid » pentru ca lumea să fie văzută în culorile ei și cunoscută în formele și speciile ei, trebuie să existe de asemenea diafanul, adică un « mediu » care leagă lucrurile între ele și deschide prin el o cale către receptarea sensibilă și înțelegere. De atunci, diafanul a ajuns să pătrundă în mod tacit nu doar orice știință optică, ci și întreaga reprezentare a lumii sub dublul său aspect sensibil și inteligibil, operând astfel, prin participarea sa la lumină, o veritabilă mutație între vizibil și invizibil” (p. 307).

<sup>23</sup> Jean-Luc Marion, *Certitudini negative*, Ed. Deisis, Sibiu, 2013, p. 320.

<sup>24</sup> Jean-Luc Marion, *În plus. Studii asupra fenomenelor saturate*, ed. cit., p. 129.

<sup>25</sup> Jean-Luc Marion, „Posibilul și Revelația”, în *Vizibilul și Revelatul*, Ed. Deisis, Sibiu, 2007, p. 19. Și în continuare: „Din punct de vedere al onticului, ființa ca atare nu echivalează în mod strict cu nimic; ea se dă deci în măsura în care nu dă nimic, ba chiar dă nimicul. Acest paradox al unei donații fără donație se repetă pentru vizibilitate: ființa pe care e vorba să o facă manifestă nu se poate, în mod manifest, să se manifeste în mod

al unei miopii lipsite de perspectivă, deci nezăritul pur și simplu; este imperceptibilul, non-evidentul, ceea ce nu se arată ca dat imediat al conștiinței. Fenomenologia ar trebui să știe să privească și ceea ce, la prima vedere, nu se manifestă, adică non-fenomenul inaparentului. Și ar face-o cel mai bine „printr-o hermeneutică ce va ști să citească în vizibil intenția invizibilului”.<sup>26</sup> Dacă absentul din ființare se dă, el o face în absența fenomenului – o donație în absență – , în manifestarea vidă a unei imagini care pune în vedere chiar nemanifestul spre care trimite și care, la rândul său, o luminează, dând imposibilului posibilitatea de a ieși din ascundere.<sup>27</sup> „Ridicând astfel interdicția rațiunii suficiente, fenomenologia eliberează posibilitatea, deci deschide câmp unor fenomene marcate eventual de imposibilitate”.<sup>28</sup> Gândirea – sau mai degrabă, pentru noi, intuiția înțelegerii albe – ar putea ajunge – spune Heidegger într-o scrisoare adresată lui R. Munier – până „în luminișul apariției inaparentului (*in die Lichtung des Scheinens des Unscheinbaren*)”,<sup>29</sup> până la suportul – insuportabil – al aceluia fond de spațiu în care fenomenele sunt disimulate, încă invizibile. Abia aici „filosofia – și gândirea care-i e proprie – se situează pe același plan doar cu poezia”.<sup>30</sup> Fenomenologia inaparentului (a nu încă vizibilului) lucrează asupra unor astfel de fenomene de tipul imaginilor poetale (diafane sau transparente) acoperite, ascunse în corpul poetic, trans-aparente însă în lumina proiectată care le expune în perspectiva clar-obscură a unor medieri, în intervalul unui fond în „trupul” căruia își profilează chipul evanescent.<sup>31</sup> În și prin ele, inaparentul transpare – strălucește – în vizibil, fără ca el însuși, după cum nici diafanul în sine, să fie vizibil.<sup>32</sup> Diafanul lasă inaparentul să apară, îi oferă un loc de trecere și de manifestare, fondul de

---

vizibil; de aceea Heidegger va vorbi mai târziu de o « fenomenologie a inaparentului ». Ființa nu poate accede deci la fenomenalitate decât dacă fenomenologia privește și ceea ce, la prima vedere, nu se manifestă propriu-zis. Cu ocazia non-fenomenului ființei, fenomenologia va încerca deci să înglobeze chiar și ceea ce *nu* se dă în mod fenomenal” (*ibidem*, pp. 19-20).

<sup>26</sup> Jean-Luc Marion, *Dieu sans l'être*, Quadrige / PUF, Paris, 2002, p. 34).

<sup>27</sup> Trimiterea spre sau indicarea printr-un indiciu care se arată: „Heidegger integrează fenomenalității tot ceea ce nu se arată (*sich zeigt*) decât prin indiciu (*Anzeige*) în măsura în care și astfel se realizează arătarea de sine plecând de la sine – și deci legitimează posibilitatea unei fenomenologii a inaparentului în general” (Jean-Luc Marion, *op. cit.*, p. 20).

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>29</sup> Martin Heidegger, *Lettre à Roger Munier*, 22 februarie 1974, în M. Haar (ed.), *M. Heidegger*, Cahiers de l'Herne, Paris, 1984, p. 112. „Pe această linie – adaugă J.-L. Marion – o « fenomenologie a inaparentului » ar implica o depășire a fenomenologiei înseși, dincolo de distanțele între subiect și obiect, noeză și noemă, intenționalitate și constituire, ba chiar și de reducere” (*În plus...*, ed. cit., p. 130).

<sup>30</sup> Martin Heidegger, *Introducere în metafizică*, Ed. Humanitas, București, 1999, p. 42.

<sup>31</sup> „S-ar putea să-i fie încă rezervat unei fenomenologii a inaparentului rolul de a explora prin mediații, cezuri, diviziuni și diseminări (...), cu riscul, fără îndoială, de a vedea cum devine confuză diferența orizontului sau a fondului pe care apăreau sau din care se detașau figura, chipul, imaginea sau icoana, ba chiar de a anula diferența dintre ființă și ființare, dintre obiect și luminiș (*Lichtung*)” (Jean-François Courtine, „Fenomenologie și hermeneutică a religiei”, *Prezentare la Jean-Louis Chrétien, Michel Henry, Jean-Luc Marion, Paul Ricœur, Fenomenologie și teologie*, Ed. Polirom, Iași, 1996, p. 12).

<sup>32</sup> Caracterizat prin transparentă și luminozitate, diafanul este mediul sau intermediarul incorporeal al manifestării lucrului; pe de o parte „un substrat-receptacol”, indefinibil prin el însuși, pe de alta intervalul unui tranzit, punând în evidență in-evidentul, adică distanța, instaurată în el de privire, ca spațiu al fenomenalității luminii; o evidență a distanței în chiar non-evidentul – transparenta – diafanului. „Invizibil în sine, fără ființă sau imagine proprie, diafanul activează totuși, asemenea unei substanțe « revelatoare », vizibilitatea « celorlalte »: a « lucrurilor » care sunt *altele*, *diferite* prin esență de el însuși și de lumină” (Anca Vasiliu, *Despre diafan*, ed. cit., p. 152). „Prin *diafan* (*diaphanês*) – precizează Aristotel – înțeleg ceea ce este vizibil fără să fie vizibil prin sine în mod absolut, ci grație unei culori de împrumut” (*Despre suflet*, 418 b 4-6).

spațiu în care el poate străluci. O inevidență iradiantă, vizibilă numai în manifestarea sa epifanică, în revelarea sa cvasi-fenomenală. *Iconofania* (sau *imagofania*) quiddității inaparente în mediul de manifestare al diafanului. Dar „ce invizibil – ce mod al invizibilității – face posibilă asignarea de nevăzut vizibilului și, prin aceasta, vizibilul însuși?”<sup>33</sup> Ce mod al inaparenței face ca imaginea să apară și să lumineze prin transparența care îi dă consistență și strălucire? Cum își definește inaparentul propria imagine diafană, pusă în lumina manifestării?<sup>34</sup> Care sunt constantele sferei de manifestare ce dau măsura acestui fond inevident, pulsionilor sale imaginale, în pofida fluctuației diacronice a imaginii exterioare? Întrebări ale căror răspunsuri rămân deocamdată deschise, în așteptarea unor exegeze aplicative care să încerce să facă vizibile astfel de fenomene inaparente, în modul în care ele se dau ca structuri diafane în cuprinsul revelator al poemului. De adăugat doar că imaginea poetală nu e una de primă instanță, ea nu se impune ca prezență evidentă la suprafața textului, nu intră în orizontul de vizibilitate al ființei textuale. Inaparența ei este un fond clar-obscur, intermediul translucid al ivirii semnificabilului original. Ceea ce este de prim abord și apare în textul unui poem este imaginea deja constituită, prinsă în rețeaua semnificațiilor ca element al unei lumi imaginare. Este imaginea poetică textuală ca obiect al tematizării interpretative, chiar dacă înțelegem acest travaliu exegetic drept *inter-pretatio*, adică prestație intermediară, strecurarea printre rândurile unui text.<sup>35</sup> Imaginea poetală în schimb, figură a absenței, nu e interpretabilă decât în momentul în care ea deja nu mai este, sau – altfel spus – „figurează” în subtextul ori mai degrabă în *pretextul* în care ea se ivește și semnifică înainte de *a fi*.

## Bibliografie

- Burgos, Jean, „La notion de motif dans les recherches sur l’imaginaire”, în Michel Vanhelleputte and Léon Somville (ed.), *Motifs in Art and Literature*, Proceedings of the Symposium at the Vrije Universiteit Brussel, Uitgeverij Peeters Leuven, 1984
- Chrétien, Jean-Louis, Henry, Michel, Marion, Jean-Luc, Ricœur, Paul, *Fenomenologie și teologie*, Ed. Polirom, Iași, 1996
- Ciomoș, Virgil, *Être(s) de passage*, Zeta Books, București, 2008
- Dufrenne, Mikel, *Poeticul*, Univers, București, 1971
- Gadamer, Hans-Georg, *Hermeneutik im Rückblick*, Mohr, Tübingen, 1995
- Haar, Michel, *M. Heidegger*, Cahiers de l’Herne, Paris, 1984
- Heidegger, Martin, *Acheminement vers la parole*, Gallimard, Paris, 1976
- Heidegger, Martin, *Originea operei de artă*, Humanitas, București, 1995
- Heidegger, Martin, *Introducere în metafizică*, Humanitas, București, 1999

<sup>33</sup> Jean-Luc Marion, *În plus...*, ed. cit., p. 131.

<sup>34</sup> Altfel spus: „Ce raport (similitudine?, identitate?) întreține aparența imaterială a imaginii, prinsă în receptaculul diafanului și revelată vederii prin / în luminozitatea entelehială a acestuia, cu imaginea-*eidōs* care se află deja în suflet, imagine imaterială care ține, la rândul său, de agentul ei, intelectul, acesta asemănându-se și el cu lumina?” (Anca Vasiliu, *op. cit.*, p. 75).

<sup>35</sup> Cf. Hans-Georg Gadamer, „Hermeneutik auf der Spur”, în *GW*, 10, *Hermeneutik im Rückblick*, Mohr, Tübingen, 1995, p. 173.

- Marion, Jean-Luc, *Dieu sans l'être*, Quadrige / PUF, Paris, 2002
- Marion, Jean-Luc, *În plus. Studii asupra fenomenelor saturate*, Deisis, Sibiu, 2003
- Marion, Jean-Luc, *Vizibilul și Revelatul*, Deisis, Sibiu, 2007
- Marion, Jean-Luc, *Certitudini negative*, Deisis, Sibiu, 2013
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, Paris, 1964
- Munier, Roger, *La Pensée totale*, Courrier du Centre International d'études poétiques, Bruxelles, nr. 31, 1961
- Munier, Roger, *Contre l'image*, Gallimard, Paris, 1963
- Munier, Roger, *Le parcours oblique*, Éditions de la Différence, Paris, 1979
- Munier, Roger, *La Dimension d'inconnu*, José Corti, Paris, 1998
- Nancy, Jean-Luc, *À l'écoute*, Galilée, Paris, 2002
- Ricœur, Paul, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Seuil, Paris, 1969
- Vasiliu, Anca, „Diaphane”, în Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies*, Seuil, Paris, 2004
- Vasiliu, Anca, *Despre diafan. Imagine, mediu, lumină în filosofia antică și medievală*, Polirom, Iași, 2010
- Vasiliu, Anca, *Dire et voir. La parole visible du Sophiste*, Vrin, Paris, 2012

# STRATEGII SUBVERSIVE ÎN CONFIGURAREA POLIFONICĂ A ESEULUI POETIC

## *Subversive Strategies in the Polyphonic Configuration of the Poetical Essay*

Luminița CHIOREAN<sup>1</sup>

### *Abstract*

In a textual analysis applied to some essays from Nichita Stănescu's volume *Fiziologia poeziei* (*The Physiology of Poetry*), the author suggests the interpretation of the polyphonic phenomenon as a feature of Stănescu's essay discourse. Through subversive strategies such as the multiplying, the halving, and the dissimulation of the enunciative instances, the fundamental ways in the production of the textual polyphony were highlighted. The importance of this approach lies in the configuration of the poetical consciousness, poses moving from self-consciousness to poetical consciousness, with two aspects: imaginary and perceptive.

**Keywords:** communicative network and polyphonic configuration, enunciative instance, characters: essay self, reader, subversive strategies: multiplying, halving, and dissimulation.

În logica interpretării discursive a eseurilor stănesciene, vom avea în vedere elementele constitutive ale **enunțării**, și anume: „(a) producerea intenționată a unui fragment lingvistic de către locutor; (b) receptarea și recunoașterea intenției sau a ansamblului de intenții de către destinatar; (c) suportul situațional de timp și spațiu al procesului acțional” (Parret, apud Dragoș, 2000: 112)

„Intenția globală” a eseurilor propuse spre lectură este conținută într-unul dintre titluri: *Contemplarea omului din afara lui...*, sugestie a referentului imparțial, obiectiv. De altfel, acesta devine și leitmotivul eseistic stănescian asemenea unor stări *obsesive* circumscrise unui destin poetic: „Treptata lămurire a destinului tău, a propriilor tale *obsesii*, a căii pe care o ai de urmat în exprimarea propriului tău destin în starea lui sublimă – actul literar n-ar avea nici un sens dacă nu ar propune tot timpul o stare sublimă a omului firesc.” (1990, FP/ *Pagini de jurnal*: 364-365), cum ar fi starea de înger, din eseu *Hemograma*: „- Eu aş fi vrut să fac din tine un om, iar nu un înger. De ce mă dezamăgești?” (1990, FP: 307) sau starea divină din poemul *Nod 11*: „mă înzeiam, mă înzeiam / nu mai muream, nu mai muream.”

*Notă „semantică”*. Interesantă este licența poetică în cazul verbului reflexiv „a se înzeia”, cu un semantism meditativ, obținut printr-o derivare parasintetică (prefixul: *în-*, morfem cu sens al interiorizării, al penetrării structurii + sufixul verbal: - *a*) de la cuvântul de bază: *zeu*, ce transferă asupra verbului pletora semantică a valorilor divine, eterne, un dincolo de ființă. Imperfectul verbal „mă înzeiam” avertizează asupra unui proces anterior început, dar nedesăvârșit în momentul comunicării, solicitând timp în receptarea „ipostazei sublime a omului firesc” (1990, *Pagini de jurnal*: 365). Derivatul parasintetic verbal „a se înzeia” propune mecanismul invers al lexemelor ce exprimă organele de simț: *auz*, *văz*, *miros*, *gust* (mai puțin - pipăit), derivate regresive de la cuvinte de bază verbale [+proces], lexeme „cu vechime” în masa vocabularului.

Revenind la principiul poetic al simultaneității interpretată prin „contemplarea omului din afara sa”, instanța auctorială își motivează astfel criteriul: „Este un efort de a

---

<sup>1</sup> Assoc. Prof.PhD, “Petru Maior” University of Târgu-Mureș.



vedea umanitatea nu numai din punctul de vedere al umanității, ci și din punctul de vedere al universului. [...] Ideea de a te vedea pe tine însuși din afară.” (1990, FP/ *Pagini de jurnal*: 365)

Tatonând alteori sensul obsesional al propriei contemplări, apoi, se exprimă: „[...] *obsesia*, dorința de a te contempla, de a vedea ceea ce este din afară, dorința de **a mă vedea pe mine din oglindă**, fiind eu însumi oglinda” (s.n.) (1990, FP/ *Pagini de jurnal*: 364) Astfel, Ioachim și Toma stau față în față, se privesc ca pe sine, complinind discursul asupra semnului; îngerul și poetul stau față în față și, pe când ultimul se eliberează de tot ce-i lumesc, primul se află în mirare: „îngereasca totuși se învață”. Cain și Abel stau față în față, complinindu-se ca „doi în/ de unul”; Da și Nu creează vidul în așteptarea umplerii cu semnificață. „Numai vidul poate avea formă.” (1990, FP/ *Marele trohanter sau despre ritual*: 316); Ghilgameș și Enkidu: primul privindu-și conștiința în celălalt! Iată pentru ce strigățul disperat la moartea prietenului: „A murit Enkidu, prietenul meu care vânașe cu mine lei!” Tragismul disperării este replica pentru „joie de vivre” a războinicului. Tocmai agonizează sinea singură, neobișnuită cu solitudinea, stare redată prin paradoxul „șansei” de a fi muritor: „Tragem la sorti/ cu inima smulsă dintr-un străin./ Martorul întreabă: cap sau pajură?// Nici cap, nici pajură, răspunde corul antic./ Inimă, pur și simplu/ Inimă pe toate fețele?/ Inimă pe toate fețele./ Și unde este Omul cu M mare?/ Unde să fie? În moarte./ Dacă trageți la sorti cu inima lui/ unde vreți să fie?/ Omul cu M mare se află în moartea cu m mic.” (*Tragere la sorti*, în *Belgradul în cinci prieteni*, 1972)

[A] **Instanța narativă** (eseistică) – **subiect vorbitor** și totodată **locutor** - conduce cititorul prin labirintul dedalic al discursului spre receptarea sensului textual. Trebuie doar să-i fim „oglinadă”. Căci, în final de lectură, va avea loc un schimb de roluri: instanța auctorială „predă” stările obsesive conștiinței lectoriale. Discursurile eseistice stănesci sunt mărturii ale „contemplării omului din afara lui”, reale documente în care instanța enunțativă (autorul empiric), „oglinzindu-se” în cititor (cititorul-implicat), dialoghează asupra destinului poetic. Inevitabil, timpul (re)lecturii își asumă devenirea poetică a cititorului: metaconștiința (FP/*Jurnal*, 1990: 517)

În debutul primului eseu, *Dintr-un abecedar marțian*, inclus în grupajul eseistic propus spre interpretare, sunt prezente cele trei tipuri de instanțe, anunțate anterior: *autorul empiric sau vocea auctorială eseistică*, *cititorul* și *autorul impersonal*, ultimul fiind de referință pentru eseu în cauză. Iată fragmentul de început, în care se stabilește criteriul sau referința sau „punctul de vedere al marțienilor”... și pretextul: „omul este...: „I. Iată mai jos, iubite cititorule, **o pagină dintr-un abecedar marțian**, pe care am izbutit **1e** să o traduc **1e** din frumoasa limbă marțiană nu fără oarecari greutateți, dar ajutat **1e** în schimb, de faptul că ea se referă și la oameni.”

Am folosit simbolul **1e** pentru instanța empirică - vocea eseistică sau empirică, adevăratul locutor al discursului eseistic, lingvistic redat prin persoana I a verbelor „am izbutit”, „să traduc” și persoana I, subiect inclus al gerunziului pasiv: [eu fiind] „ajutat”.

[B] **Tonul eseistic** familiar, specific tonului colocvial între doi locutori (autor și cititor), cunoscuți sau/ și „cunoscători” ai subiectelor generate de discursul eseistic, mizează pe o dreaptă și interesantă, curioasă interpretare a aspectelor propuse de comun acord spre dezbateri: „Iată mai jos, iubite cititorule, **o pagină** [...], pe care am izbutit să o traduc [...]”, anume „pentru tine, cititorule fidel”, ar putea continua inferența.

Interjecția „iată” dublată de vocativ: „iată, cititorule!” Este primul nivel (gramatical) al imperației prin care autorul empiric solicită vorbirea directă, dialogul cu destinatarul sau alocutorul, în persoana cititorului.

Un al doilea nivel textual, determinativ, este formulat în plan semantic prin sintagma „*iubite cititorule!*”, la nivelul căreia se petrece evaluarea destinatarului: acesta este cu siguranță *cititorul-implicat*, iubitor de carte, certitudine subiectivă consemnată prin epitetul adnominal (adjectiv) „*iubite*”, care, prin topica inversă, impune relația de amicitie și prețuire a scriitorului pentru cititorul său, de confidențialitate. E cea mai frumoasă și pertinentă ecuație în receptarea operei!

[C] După cum se observă, **vocea eseistică** prezintă unui alocutor referințe din perspectiva unei voci neutre sau impersonale: un marțian, instanță disimulată în vocea eseistică rostită prin medierea adevăratului autor – traducătorul<sup>2</sup>: „II. Spre diferență de noi**2i**, marțienii, care**2i** suntem**2i** unicul fel de ființă ce populează planeta noastră**2i**, mai multe milioane de specii diferite locuiesc pe Pământ. Așa se face că, la început, nici nu-ți poți da seama care dintre aceste specii este dominată și care nu, care este superioară și care este inferioară. Acest fenomen se datorează faptului că nici una dintre aceste specii nu are organe de cunoaștere continuă și totală, cum au marțienii.” Indicele **2i** este notația referentului impersonal (scriitorul „marțian”), devenit *instanța enunțiativă* prin inserția vorbirii directe. Pe parcursul acestui eseu, și singurul care o conține, o singură dată mai detectăm instanța impersonală prin aceleași deictice: verb persoana I: „am ales”(frg. VII al eseului analizat) și adjectivul posesiv persoana I, plural (un plural al conștiinței colective): „noștri” (frg. VIII).

Din al treilea fragment, are loc o detașare a instanței impersonale de evenimentele relatate, fapte care se consumă la nivelul antroposului, ce vizează clar subiectul sau criteriul tematic eseistic: din punctul de vedere al omului ... , ființă discontinuă. „Neajunsul” va fi suplinat de poezie, singurul organ de cunoaștere continuă.

Cităm „din abecedarul marțianului”: „III. S-a stabilit, în urma unor aprofundate cercetări, că, pe pământ, omul pare a fi ființa cea mai interesantă. Din punctul de vedere al organelor de cunoaștere, ca și celelalte specii de pe Pământ, omul este o ființă discontinuă.[...]” Aici verbul solicitat în comunicare va fi la persoana a treia, formă verbală impersonală, ca în pasivul impersonal „s-a stabilit”, regent al unei subiective care, semantic, conține adevăruri despre ... om, sau ca în formele „*omul este...*”, „*omul are, omul percepe...etc.*”, când impun omul ca pretext eseistic. *Autorul impersonal*, prezență instantanee, apare doar în acest eseu: *Dintr-un abecedar marțian*.

[D] Apoi *vocea auctorială* este o prezență constantă: fie narator empiric, fie comportament discursiv, efect al multiplicării instanței enunțiativă. Mărcile lingvistice ale acestor strategii sunt deicticele – forme paradigmatică pronominale și verbale, persoanele I și a II-a, singular

„Izbânda” traducerii unui „abecedar” (carte de inițiere în lectură ce conține codul interpretărilor), metonimic redat prin „pagina”, trimite spre o altă instanță, care, pentru a-i certifica autenticitatea, vechimea documentului, nu întâmplător aflăm că este un „marțian”, instanță din afara omului. De aici, și sensul „contemplării omului din afara lui” oferă două modalități interpretative: prima din afara unei instanțe impersonale, a doua din perspectiva instanței auctoriale, care se disimulează în vocile eseistice ale discursului.

Mai întâi, facem cunoștință cu **autorul „impersonal”** sau vocea impersonală sau primară, cel prezent în textul-ocurență în procesul de *contextualizare externă*: „[care] trebuie să determine „mulțimea limbilor” în care text-discursul a jucat un rol, servind ca parte a unui eveniment comunicativ[...]” (Vlad, 2000: 98) Este cel care, scriind abecedarul

<sup>2</sup> Se știe că traducerea în sine este un nou text diferit de cel original prin noutate termenilor lexicali și a tipologiei relaționale specifice limbilor de proveniență , respectiv cea în care se petrece retroversiunea.

marțian, va deveni narator al întâmplărilor *cu și despre om*, prin urmare va evoca mituri, dacă reținem remarca eseistului: „Întâmplările prin exaltarea lor îndelungă sau numai prin nenumărata lor repetare în memorie se pietrifică, devin mituri.” (1990, FP/ *Mitul ca exaltare a întâmplării*: 75) Apoi îl vom regăsi ca personaj: el este „marțianul” care și-a scris jurnalul, tradus ulterior de eseist. Revenind la metonimicul „pagină”, stabilim ca o primă inferență: „partea dintr-un întreg”. Sau „partea care trebuie redată întregului”. Poate fi asta „ductul” sau criteriul constructiv al eseurilor stănesciene: redarea paginilor *cu și despre om* poeziei, singurul organ de cunoaștere continuă.

[E] Prin traducere, percepută ca activitate creatoare, eseistul devine el însuși autor ce va relata fapte, evenimente, va interpreta datele și i le va „re-oferta” cititorului.

Relația autor – operă este evidențiată prin conectivul pronominal („pe care”), element relațional pentru apozitională ([...] *pe care am izbutit să o traduc* [...]) ce insistă pe o semantică a sursei livrești: pasiunea pentru carte este și de partea locutorului (Id). În interiorul propoziției, se manifestă bucuria triumfului („am izbutit”) asupra sensului textual (al... jurnalului, specie literară ce consemnează autenticul trăirii, tinzând către paradoxala memorie a prezentului), emoție trăită de locutor, a cărui prezență este marcată prin folosirea formelor verbale ale persoanei I, singular.

Selectarea formelor verbale din paradigma prezentului intensifică emoția estetică pe care o transmite direct **vocea auctorială eseistică** sau **locutorul** asemenea unei invitații făcute cititorului său fidel spre a-i împărtăși opiniile despre carte. Și nu întâmplător pentru spiritul ploieștean, e cartea „care se referă la om.” Vocea auctorială este activă în procesul *contextualizării interne* (cf Filmore, apud Vlad, 2000: 98): „[...]Contextualizarea internă are de precizat mulțimea lumilor posibile compatibile cu lumea construită prin (și conținută în) text” (Vlad, 2000: 98)

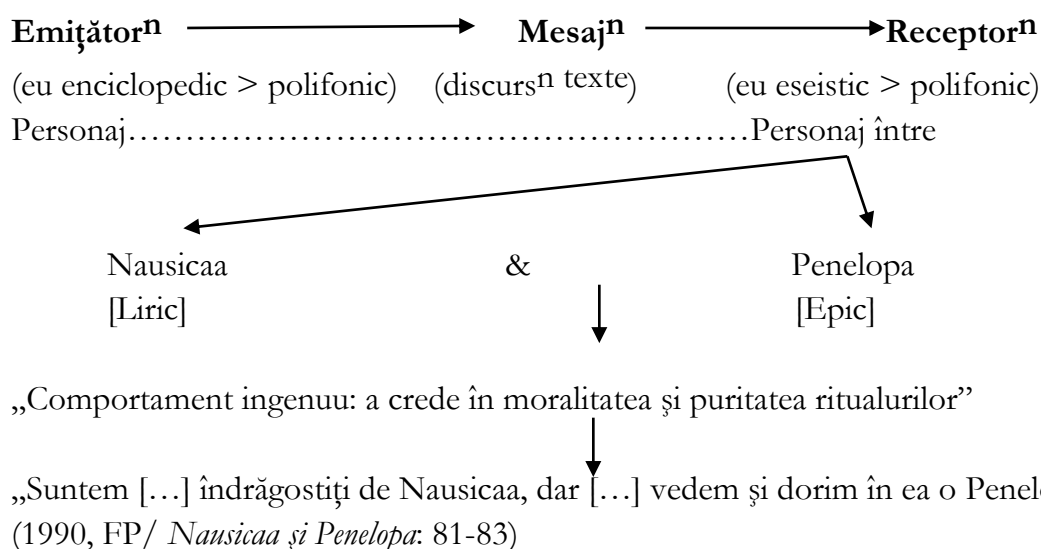
Discursul eseistic cunoaște ca particularitate fenomenul **polifonic**, deseori derutant, dezarmant pentru interpretant, aspect de la care nu se abate nici eseul stănescian. „[...] Se pot evidenția trei căi de bază în producerea polifoniei textuale: prin *multiplicarea instanțelor enunțiative*, prin *dedublarea instanței enunțiative* și prin *disimularea acesteia*”. (Vlad, 2000: 100)

Odată corelate trăirile celor doi actanți, se stabilesc domeniile de referință și ductul (punctele de vedere) pentru temele abordate, care se constituie în elemente pragmatice - motiv și intenție: **(1)** contemplarea omului - începuturi, prezență, istorie – întâmplare, mit; **(2)** omul raportat la firesc sau absurd – timp - lege – eroare – durere – geneză: nașterea ideilor (spații & natură); **(3)** relația om – artă: real – imaginar; Nausicaa & Penelopa; **(4)**, „*logica ideilor vagi*”, „cadru” argumentativ la care am apelat în cercetarea noastră privind arhitectura discursivă a eseului. Subliniem că subiectele inventariate sunt conținute în discursurile eseistice aflate sub titlul: *Contemplarea lumii din afara ei*.

Eseul stănescian, structurat pe modelul dialogal, prezintă un cuplu de interlocutori familiarizați cu universul cărților: autorul (locutor) și cititorul (alocutor), ultimul anunțat prin apelativul vocativ afectiv: „iubite cititorule!” - (criteriul eseistic pornește dinspre pagini de abecedar, un posibil jurnal ca scriere ce consemnează faptul cotidian, autentic).

Există deopotrivă și o „istorie” a cititorului, în sensul evoluției ipostaziale: cititorul abecedarului marțian devine cititorul-implicat, care va cunoaște ipostaza autorului empiric (eseistul), pe care, un al treilea cititor îl va considera... personaj: vocea auctorială omniprezentă. Acest din urmă cititor, angajat de astă dată în lectura eseului, e posibil, dacă are calități artistice, să devină el însuși autor - narator – personaj.

Astfel, în interiorul lecturii, actanții vor fi antrenați într-o dinamică a cuvântului ce țese discursul eseistic prin adăugarea nivelelor pe care se află în comuniune spirituală autorul-narator și cititorul-implicat ca pluralitate creativă – manifestare poetică a izomorfismului narator-personaj – cititor-personaj, existențe ce balansează între epic și liric (sau, cum spune Stănescu, între Nausicaa și Penelopa). Rezumăm afirmația prin schema exprimării relațiilor la nivelul vocilor eseistice:



[F] Actanții prezenți, deci *eul eseistic* și *cititorul-implicat*, nu sunt altceva decât **voci ale omniscienței „auctoriale”** sau, stănescian spus, producătoare de semnificață, de sens eseistic: „un ierbivor interior ierbii”. Instanța enunțiativă de astă dată va fi **dedublăată** sau **disimulată** la nivelul altor voci.

[F1] Dacă pe parcursul eseurilor din *Contemplarea lumii din afara ei* și *Râsu’ plânsu’* (*Vremea călătoriilor*, respectiv *Subiectivism de epocă*), întâlnim instanța enunțiativă empirică sau ipostaze ale multiplicării acesteia, în *Scrisori de dragoste* (din ciclul *Râsu’plânsu’*), vocea auctorială va fi **dedublăată**, încât destinatarul real e mai dificil de recunoscut: „[...] în ciuda unicității referențiale virtuale, în discursul narativ (aici, eseistic – n.n.) referința actuală a persoanei întâi poate „ascunde” în sine două stadii existențiale diferite ale aceleiași ființe ca instanță enunțiativă.” (Vlad, 2000: 101)

Este prezentă astfel instanța lirică, prin urmare: **conștiința poetică** în ipostaze diferite. Ce altceva ar putea semnifica cuplurile prezente în eseu sau poezie, precum: Ioachim și Toma, Ghilgameș și Enghidu, Cain și Abel, Da și Nu decât dualitatea naturii umane? Oare nu sunt ele voci lirice complementare ale conștiinței auctoriale?

În alte discursuri, cum ar fi *Hemografia*<sup>3</sup>, interesantă este varianta răsturnată a acestui mecanism al dedublării care face trecerea bruscă din „imaginal” (conștiința perceptivă) în real. Instanțele sunt îngerul și poetul, „inventatorul” hemografiei, voci ale conștiinței poetice. Cel de-al treilea personaj, intrusul (un copil) le tulbură dialogul ispitind „fața” umană întru păcat, ca altădat’ șarpele pe Adam. Este clipa ce-i împropăștează memoria cu păcatul originar.

<sup>3</sup> În *Respirări*, titlul eseului este *Hemografia lui Tom* [1982: 66]. Multe dintre desenele autorului ce însoțesc eseurile din *Respirări* sunt semnate *Tom*. De aici, avem posibilitatea intuiției asupra dedublării instanței enunțiativă.

[F2] Prin mecanismul **disimulării**, instanța optează pentru dedublare „mascată” pentru a crea suspans, curiozitate, atitudine provocatoare: este comportamentul auctorial pentru **sinea singură** (conștiința poetică în solitudine; stare romantică).

Locutorul se pretează la un joc identitar în care este atras interlocutorul spre a-și evalua adevăratele posibilități, informații, intuiție chiar, prin care să depisteze adevărata „față” a instanței enunțiative. În „jocul cu mai multe strategii” propus, instanța eseistică discursivă, instabilă ca identitate, va propune „reguli” estetice. Cititorul câștigă în momentul în care „înnoadă orizonturile” înspre (re)facerea imaginarului poetic. Cititorul-implicat se va regăsi în instanța lirică. De aceea, lui i se propun două variante: „gândirea în imagini” vs „gândirea în noțiuni”.

Aflându-se de aceeași parte a „înțelesurilor” în „istoria” omului, **vocele instanței eseistice** vor institui un discurs informativ – persuasiv, prin care putem motiva opțiunea pentru realul eseistic conținut de volumul *Fiziologia poeziei* manifestată de Stănescu<sup>4</sup>. În interpretarea textologică, am urmat instrucțiunile, modulațiile comportamentale ale instanței eseistice enunțiative față de obiectul referință - conștiința poetică: „[...]vom socoti **fiziologia poeziei ca un fenomen pre-poetic**, având ca scop cuvântul văzut ca vehicul al unei tensiuni de conștiință nenotională. Evident se poate povesti și despre o fiziologie a ideilor, dar aceasta constituie obiectul unei pre-etici, iar nu al unei pre-estetici, așa cum ne propunem în cartea de față. Deci vom căuta fenomenul nu în conștiința poeziei, ci în **conștiința poetului**” (s.n.) (1990, FP/ *Avant-sentimente la o carte de scrieri în proză și în versuri*: 12)

Ca interpretare finală, de referință compozistică a volumului de eseuri, susținem reordonarea „grupajelor” eseistice urmând traseul existențial al conștiinței poetice către o metaconștiință.

[a] Astfel, opera eseistică stănesciană debutează cu grupajul eseistic **Contemplarea lumii din afara ei** care prezintă instanța empirică, ieșită de sub influența autorului impersonal. Subscriem raționamentelor acestei instanțe: lumea, materia își inventează ființa, omul, iar acesta, timpul: „Când materia vrea să se distrugă, își inventează omul său[...], fenomen numit **conștiința de sine** [ V]” ... Invenția timpului este o invenție tipic umană: oamenii colaborează cu universul adăugându-i timp.” (1990, FP/ *Ce este omul pentru marțieni?* – VIII: 67-68)

În finalul acestui puzzle eseistic, instanța auctorială afirmă postulate legate de conștiință, obsesia instanței auctoriale pentru conștiință fiind recunoscută ca temă pentru discursul eseistic stănescian: *metaconștiința*. Iată trei din aceste postulate: „Conștiința este independentă de organele de simț [...] Conștiința este un postulat [...] Estetica este expresia de vârf a conștiinței!...” (1990, FP/ *Logica ideilor vagi*: 100)

[b] Criteriul următor se află la nivelul grupajului eseistic **Râsu’ plânsu’**. Astfel omul estetic din punctul de vedere al pretextelor date de toponimie - spațiile natural, artificial și abstract : *Vremea călătoriilor* – conștiința de sine; *Subiectivism de epocă* – conștiința culturală; grupaje continuate printr-un exercițiu de admirație: *Carte de recitare* - conștiința lectorială, vocea critică - și , apoi, *Scrisori de dragoste* –conștiința estetică.

[c] Instanța enunțiativă nu este altcineva decât **poetul**, care devine referință: **din punctul de vedere al poetului... pretext: poezia este....**: *Cuvintele și necuvintele*; *Nașterea artei poetice* – conștiința poetică (din *Antimetafizica*)

---

<sup>4</sup> Să notăm și mențiunea editorului (Alexandru Condeescu): „ Titlu pentru care a optat Nichita Stănescu din mai multe variante pe care le avem în vedere: **Avant-sentimente la un volum de eseuri**; Avant-sentimente la un volum de scrieri în proză și versuri; Avant-sentimente la o carte de proză și versuri.[n. ed.]”

[d] Penultima voce este a cititorului care conștientizează actul poetic și își „formulează” statutul unei instanțe dinamice, prezență sub pretextul *Nevoii de artă*<sup>5</sup>.

[e] *Răzgândirile*<sup>6</sup> vor fi aflarea „tonului” (conștientizarea scriiturii-stilul). Ductul sau punctul de vedere al omului... etic va fi sensul textual al poeziei și poetului: „Când omul vrea să se distrugă, își inventează materia sa[...], fenomen numit **sinea singură**.” (1990, FP/ *Ce este omul pentru marțieni?*: 67)

Iată, iubite cititorule, cum ne aflăm „aripă” înscrisă în „roată”<sup>7</sup>: „lumeasca se învață, dar îngereasca nu” – răspunde conștiința de sine, „și îngereasca, și îngereasca se învață.” (1990, FP/ *Aripa și roata*: 70-71) – e replica, din final, în care sinea singură face „ordine în mijlocul absurdului!” Nu-i accidentală asocierea dintre „aripă și roată”. Metafora „corporalizată” în imagine trimite la *Omul vitruvian* al lui Da Vinci, pictat în Renaștere (1513).

La Stănescu, înscrierea zborului, a elanului anabazic, în roată, în cerc avertizează asupra limitelor cunoașterii umane. Pentru zborul existențial, în eseu, este activă izotopia aripei care, în poezie, se împlinește prin bestiarul (stănescian) pteromorf<sup>8</sup>. În final, instanța eseistică se (ne) iluminează: „Vârful esteticii este **etica!**”

Reluând lectura eseului *Dintr-un abecedar marțian*, observăm că „punctul de vedere” formulat ca o „contemplare a omului (din afara lui”, titlu conținut în al treilea eseu, avertisment asupra unei cunoașteri mediate) este de factură livrescă, „diferența specifică” pentru discursul eseistic: „Iată mai jos, iubite cititorule, **o pagină dintr-un abecedar marțian**, pe care am izbutit să o traduc din frumoasa limbă marțiană nu fără oarecari greutăți, dar ajutat, în schimb, de faptul că ea se referă la oameni.” (1990, FP: 64)

Singularul nominal „pagină” motivează selecția făcută de eul eseistic, opțiunea pentru realul propus ca subiect: tofophilia omului.

## Bibliografie

### Bibliografia operei

Stănescu, Nichita, 1972, *Belgradul în cinci prieteni*, Ed. Dacia, Cluj.

Stănescu, Nichita, 1982, *Noduri și semne*, Ed. Cartea Românească, București.

Stănescu, Nichita, 1982, *Respirări*, Ed. Sport-Turism, București.

Stănescu, Nichita, 1985, *Antimetafizica. Nichita Stănescu însoțit de Aurelian Titu Dumitrescu*, Ed. Cartea Românească, București.

Stănescu, Nichita, 1990, *Fiziologia poeziei* [FP], ediție de Al Condeescu, Cartea Românească, București.

### Bibliografia critică

Braga, Corin, 1993, *Nichita Stănescu. Orizontul imaginar*, Imago, Sibiu.

Dragoș, Elena, 2000, *Introducere în pragmatică*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca.

Pop, Ion, 1980, *Nichita Stănescu - spațiul și măștile poeziei*, Albatros, București.

Vlad, Carmen, 2000, *Textul aisberg*, Ed. Casa Cartii de Stiinta, Cluj-Napoca.

<sup>5</sup> Conștiința cititorului-implicat.

<sup>6</sup> Conștiința etică: sinea singură. Omul etic sau moral.

<sup>7</sup> „Aripa” conține ideea de spirit, imaterialul! „Roata de carne a trupului meu” (*Caleașca pentru fluturi / Belgradul în cinci prieteni*, 1972)

<sup>8</sup> În discursul poetic, ca izotopii ale zborului sunt: *săgeata cu seria: plisc, obelisc, pană de os, stalactită, lancea; aripa* cu bestiarul stănescian: *alter ego*-uri pteromorfe: *vultur, pasăre măiastră, înger, cal, nor, aer, vânt, stea* (cf Braga, 1993).

**METAFORĂ TERMINOLOGICĂ, METAFORĂ TERAPEUTICĂ.  
RAȚIONAL ȘI INTUITIV ÎN DISCURSUL SPECIALIZAT**  
*The Terminological Metaphor, The Therapeutic Metaphor.  
The Rational and the Intuitive in the Specialized Discourse*

**Doina BUTIURCA<sup>1</sup>**

*Abstract*

Beyond the character of monolexical and/or polilexical unity of terminology, the terminological metaphor can represent an extended unit of communication in the therapeutic discourse. It is the assertion our research starts from. The contrastive, descriptive method as well as the case study ensures the scientific demeanour of our research, through which we will discuss several aspects: the status of the terminological metaphor as opposed to the therapeutic metaphor, the functions and structure of the therapeutic metaphor, the rational and intuitive nature, the role of the metaphor in the therapeutic discourse, etc.

The conclusion of our research is that the concepts of *terminological metaphor* and *therapeutic metaphor* have different acceptions although they possess a heuristic and informative function as well as a quasi-identical cognitive process (based on analogy): the terminological metaphor is *rational*, limited, it belongs to the language of logic, the therapeutic metaphor is intuitive having an reference framework extended to culture (religions, lay, etc.)

**Keywords:** the terminological metaphor, the therapeutic metaphor, the rational, the intuitive.

### **I. Metaforă terminologică; metafora terapeutică**

Funcția euristică a metaforei terapeutice constă în actualizarea – realizată prin utilizarea strategiilor și a programării neurolingvistice - a dimensiunii inconștiente a minții, înțeleasă ca factor creativ și generator de soluții. Este o euristică a minții inconștiente, al cărei părinte a fost Milton Hyland Erickson, psihiatru merican, specialist în hipnoza medicală și în terapia de familie. În tradiția lui George Lakoff, Milton H. Erickson extinde semnificația metaforei conceptuale la comunicarea terapeutică, pornind de la aserțiunea că dimensiunea inconștientă a minții reacționează la metafore, la simboluri, la situații aparent contradictorii.

Rolul metaforei în terapie este acela de a umple golurile de percepție și reprezentare ale subiectului, cu propriile convingeri, actualizate de terapeut, la nivelul subconștientului. Fiecare metaforă corespunde unui anumit „gol de înțeles”, motiv pentru care metaforele au un caracter individual, nu colectiv, se adaptează subiectului, în particular, fiind legate de condiții de generare strict determinate.

Din această perspectivă, conceptele de *metafora terminologică* și *metafora terapeutică* au accepțiuni diferite, chiar dacă ambele au funcție euristică și informativă precum și un demers cognitiv cvasi-identic (bazat pe analogie). Metafora terminologică este *rațională*, aparține limbajului logic, prin rigoarea impusă de inteligența artificială și/sau de știință. Este limitată în ceea ce privește accesarea la realitatea profundă, privind unitatea ființă

---

<sup>1</sup> Associate Professor, PhD, Sapientia Hungarian University of Cluj-Napoca, Faculty of Technical and Human Sciences, Tîrgu-Mureș, Department of Applied Linguistics.

umană-natură-Cosmos. Metafora terapeutică este *intuitivă*. Nu de puține ori, terapeuții au identificat cadrul de referință al acestora în paginile *Sfintei Scripturi*: „Îmi voi deschide gura în pilde, voi spune lucruri ascunse de la întemeierea lumii”(Matei 13, 35); „Îmi voi deschide gura și voi vorbi în pilde, voi vesti lucruri ascunse de mult, ceea ce am auzit, ce știm, ce ne-au istorisit părinții noștri”(Psalmul 78;2-3).

Metaforele terminologice acoperă sfera conceptuală a limbajelor specializate, ca denotative, în timp ce metafora terapeutică este importantă prin valoarea formativă și curativă etc. Metafora terapeutică desemnează povești, mituri, fabule, basme, parabole etc fiind subordonată nevoilor individuale și structurii interne ale ființei umane. Conține întotdeauna soluționarea conflictelor ființei psihice. Metafora terminologică este extrinsecă. Nu are statut de metaforă literară, poetică, filozofică. Metafora terapeutică se definește prin *puterea de transfer a semnificațiilor*, având funcție de modificador. Metafora terapeutică se deosebește de metafora terminologică și la nivelul funcțiilor, așa cum se poate deduce din literatura de specialitate (M. Erickson 1989 ; S.Freud 1980 ; Bandler R., Grinder J., *The Structure of Magic*, Science and Behavior Books,1975; Bandler R., Grinder J., *Patterns of the hypnotic techniques of Milton Erickson*, vol.I-II, 1975-1977 ; Battello G., Cognitive-behavioral therapy and metaphor, Perspectives in psychiatric Care, 2007; Blatner A., *Useful metaphors in psychotherapy*, Metaphoria, 2006 ): *funcția de oglindire* a Eului, *funcția regresivă* (pacientul abandonează comportamentul propriu prin intuiție, fantezie, umor), *funcția de model* - flexibil în identificarea soluțiilor pentru rezolvarea conflictelor interioare. Metafora terapeutică poate funcționa *ca mediator* între pacient și terapeut, cu rol fundamental în exprimarea de sine pentru pacient. Multitudinea de sensuri, varietatea imaginilor asigură metaforei funcția de depozit prin caracteristica de a mobiliza resursele interioare ale pacientului pentru o lungă perioadă de timp/pentru circumstanțe variate. Funcția de „transmitere a tradițiilor”(sociale, de familie, religioase etc), funcția transculturală (anulează barierele psihologice ale pacientului, privind extinderea repertoriului propriu de valori umane și conceptuale; pacientul este orientat spre noi forme de gândire, reguli, comportament, dacă, cele existente în sfera lui de existență sunt percepute ca fiind agresive) sunt alte funcții specifice etc.

## II. Structura metaforei terapeutice

În definirea relațiilor dintre terapeut și pacient, Sigmund Freud vorbea despre „vorba de duh” și sublinia „identitatea care se constată între motivația profundă a unui cuvânt de spirit și aceea care face să țâșnească o idee fantezistă în conștiința bolnavilor, în cursul dialogului psihanalitic.”(S.Freud, *Introducere în Psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieții* cotidiene, traducere, studiu introductiv și note dr. Leonard Gavrilu, EDP, București, 1980:390). Psihanalistul nu conferea mare credit sugestiei directe și transferului mijlocit al metaforei, chiar dacă volumul de *Psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză* este plin de metafore, începând cu epopeea lui Homer și Vergilius și continuând cu mici narațiuni și simboluri din literatura europeană. În psihoterapia lui Erickson, comunicarea însăși devine o metaforă, căreia i se aplică metodele și regulile



descoperirii minții inconștiente, ale descoperirii de sine. Structural, metafora terapeutică se dezvoltă pe paradoxuri ținute spre anularea automatismelor minții raționale și spre accesarea resurselor inconștiente.

Instrumentalizarea codului are o importanță covârșitoare în acest proces, limba dovedindu-și calitatea de cifru, de „cheie”- în tradiția lui Humboldt - capabilă să deschidă orice univers, prin utilizări adaptate. Deși, așa cum am arătat, Sigismund Freud nu conferea importanță metaforei terapeutice, acorda, în schimb, credit efectelor limbajului asupra minții inconștiente: „Limbajul nu datorează nimic hazardului, ci constituie, ca să spunem așa, un sediment al cunoștințelor acumulate....nu trebuie totuși, să îl utilizăm fără precauție” (Sigismund Freud 1980:131)

Privită, în linii mari, din perspectiva gramaticii generativ-transformaționale, metafora terapeutică operează cu două tipuri de structuri: o „structură de adâncime” și o „structură de suprafață”. Nivelul de suprafață este destinat minții conștiente, care receptează conținutul metaforerilor, al parabolei etc iar nivelul de adâncime cuprinde mesajul destinat „spațiului” minții inconștiente, unde se produce modificarea. Nivelul de suprafață cuprinde un paralelism la situația de viață a pacientului, iar dimensiunea de adâncime accesează posibilitățile de transformare interioară, prin mesaj. Acțiunea, personajele, situațiile pe care structura de suprafață le propune, la nivelul conținutului, reprezintă verigi exterioare de legătură, în dialectica minte conștientă-minte subconștientă. Veriga interioară a acestei relații o reprezintă/ realizează limbajul, printr-o sintaxă specifică, incluzând anomalii sintactico-semantice de tipul omonimiei sintactice, al sinonimiei sintactice, al elipsei, distorsiunii topice, inconsecvențe la nivelul propozițiilor etc. Sunt trăsături care activează mecanismele psihologice (misterul, suspansul, șocul, surpriza) fundamentale transformării.

Semnificația metaforei terapeutice nu constă în componentele structurii de suprafață, ci în modelele, tiparele subiacente, (de comportament, de mentalitate, de atitudine față de sine și față de lume etc) sugerate/ induse, analogic, minții inconștiente, prin instrumentalizarea codului, prin voce, ton – înafara cărora mesajul nu se poate realiza. Sunt elemente care produc corelațiile subtile dintre „povestea” exterioară/ conținutul metaforei și mesajul aparținând universului interior al pacientului, corelații ce vor genera activarea sensurilor profunde. Rolul acestora este de a distrage atenția conștientului, facilitând accesul spre resursele inconștientului. Regăsim în construcția metaforei terapeutice legături profunde cu semnificațiile și trăirile umane, fie de natură experiențială, fie de natură spirituală etc.

Spre deosebire de metafora terminologică, în construirea metaforei terapeutice, medicul selectează, adaptează în baza cazuisticii, respectând algoritmi specifici structurării conținuturilor: selectarea contextului; selectarea tipului de personaj/ de simbol, cu respectarea principiului izomorfismului și a problematicii pacientului; programarea soluției; resemantizarea problematicii asigurată de strategiile de reechilibrare.

Metafora terapeutică este o temă deosebit de vastă, a cărei complexitate este dată de infinitele tipuri de intervenții, de canalul de comunicare (scris, oral, video, audio), de

sincretismul diferitelor arte (dramaturgie, meloterapie, jocurile, sculptura), de tehnici deosebit de variate.

## II.1. Discursul terapeutic

Dincolo de caracterul de unitate terminologică monolexicală și /sau polilexicală, metafora poate reprezenta o unitate extinsă de comunicare în discursul terapeutic. Discursul terapeutic nu este o problemă fundamentală înțelegerii metaforei conceptuale și/ sau înțelegerii limbajului. Acest tip de discurs presupune raportul metaforei terapeutice cu elemente ale realității extralingvistice, fapt ce determină abordarea interdisciplinară a discursului terapeutic. Comunicarea terapeutică se bazează pe ceea ce Pêcheux (Michel Pêcheux 1990:102) numea „formațiune discursivă”, în condițiile în care există un anumit raport între pacient și terapeut (de alianță, antagonist, de dominare etc). Acest raport include cel puțin o formațiune discursivă și/sau două sau mai multe astfel de formațiuni, legate între ele printr-un program ce va produce transformarea minții inconștiente. Spre deosebire de alte tipuri de discurs ale lumii contemporane, în discursul terapeutic limbajul își pierde dimensiunea unidimensională. În discursul politic, de exemplu, emițătorul se referă la un subiect unic, pe care „îl comunică” și prin care „se comunică” unui auditoriu. Discursul terapeutic are o dimensiune pronunțat pragmatică și o structură eclectică: 1. poate coincide cu un singur text-metaforă (pe care locutorul-terapeutul-o povestește pacientului); 2. un ansamblu de texte-metaforă care ilustrează interacțiunea dintre pacient și terapeut, centrate pe același conținut/temă. Prin instrumentalizarea codului utilizat în metaforă, parabolă, simbol etc, terapeutul devine agent de modificare. Instrumentalizarea euristică a limbii are consecințe la nivel semantic, dat fiind faptul că terapeutul recurge la modificarea sensului unor cuvinte, la trecerea lor de la o situație la alta și/sau la schimbarea înțelesurilor în cadrul aceleiași formațiuni discursive. Considerăm, în sens larg, că metafora terapeutică este bazată pe un sistem de reguli ce contribuie la unitatea unui ansamblu euristic de enunțuri din cadrul comunicării terapeutice. Este necesar să fie analizată din perspectivă interdiscursivă – având în vedere faptul că această formațiune nu își certifică funcția/rolul decât în câmpul discursiv dintre terapeut și pacientul său. Strategiile de comunicare cu inconștientul pacientului diferă de la o Școală la alta, de la un psihanalist la altul. Așa cum s-a mai spus, una dintre aceste strategii terapeutice este *povestirea*. Deosebit de numeroase sunt tipurile de povestire necesare stabilirii situației inițiale de comunicare terapeut-pacient. Erickson (Erickson,1989) obișnuia să înceapă procesul de terapie utilizând povestiri (metafore, prescripții secundate de ritualuri, acțiunea interpersonală) cu conținuturi diferite: semnificațiile puterii de a învăța ale ființei umane (scopul: stabilirea unui cadru de co-operare, comuniune spirituală); absurdul raționalității conștiente a omului (scopul: dezorganizarea/ destabilizarea minții conștiente); utilizarea metaforelor – paradox, care nu au nici o legătură cu problema psihologică a pacientului (scopul: crearea unui cadru-modificat care să confere pacientului libertatea de a identifica în sine însuși, soluțiile latente ale propriei probleme psihologice) etc.

În comunicarea terapeutică fiecare dintre participanții la dialog respectă principiile generale ale discursului- cooperarea dintre terapeut și pacient, sinceritatea abordării problemelor etc. Din punct de vedere lingvistic, comunicarea terapeutică respectă legile discursului, în general, chiar dacă din anumite perspective, există diferențe față de celelalte forme de discurs: dacă prima lege a discursului actual este *legea informativității* (locutorul nu repetă ceea ce există deja în bagajul de cunoștințe al interlocutorului), în comunicarea terapeutică, prima lege este *legea formativității*. Cea de-a doua *lege, a exhaustivității*, are funcții și scopuri diferite. În tipurile de discurs, altele decât discursul terapeutic, idealul este ca locutorul să furnizeze volumul maxim de informație care ar putea interesa pe interlocutor (discursul politic, discursul științific). În comunicarea terapeutică, scopul este ca terapeutul să umple golurile de înțeles ale subiectului, cu propriile convingeri, la o altă dimensiune decât aceea a minții conștiente. Cea de-a treia lege este *legea modalității* (Mainguneau Dominique, 1996) care în principiu, presupune claritatea, lapidaritatea în formulările locutorului. Și în acest punct există diferențe sensibile, subordonate scopurilor diferite ale discursului terapeutic și/sau ale celorlalte tipuri de discurs. Discursul terapeutic cultivă paradoxul, simbolul etc - elemente ce dinamizează nivelul intuitiv. Discursul științific utilizează noțiunile, explică/ problematizează/ dezvoltă conceptele, istoria unui concept/ a unei științe, activând nivelul raționalității.

Din perspectivă constitutivă, discursul terapeutic este – în linii mari - un *discurs fondator*, constituit, așa cum susține în literatura de specialitate „prin tematizarea propriei constituirii”. Dar, spre deosebire de discursul fondator consacrat, a cărui tematizare este exterioară (de natură culturală, politică, religioasă etc.) tematizarea discursului terapeutic este internă, de natură psihologică, psihanalitică etc. Este un discurs în măsură să producă modificări la nivelul subconștientului.

## Bibliografie

- BANDLER, R. (1975-1977): Bandler R., Grinder J., *Patterns of the hypnotic techniques of Milton Erickson*, vol.I-II.
- BANDLER, R.( 1975): Bandler R., Grinder J., *The Structure of Magic*, Science and Behavior Books.
- BATTIELLO, G. (2007): Battiello G., *Cognitive-behavioral therapy and metaphor*, Perspectives in psychiatric Care.
- BLATNER, A. (2006): Blatner A., *Useful metaphors in psychotherapy*, Metaphoria.
- ERICKSON, M.(1989): Erickson, M. *The nature of suggestion and hypnosis*, Irvington Publishers.
- FREUD, S (1980): Sigmund Freud *Introducere în Psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză.Psihopatologia vieții* cotidiene, traducere, studiu introductiv și note dr. Leonard Gavrilu, EDP, București.

MAINGUNEAU, D.(1996): Mainguneau Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Collection MEMO, Seuil.

PECHEUX, M. (1990) : Michel Pécheux, *L'Inquiétude du discours*, îngrijire text Denise Maldidier, Cendres, Paris.

**GÂNDIRE ȘI COMUNICARE SUB ARCADELE CREȘTINISMULUI –  
AUGUSTIN, PASCAL, DESCARTES**  
*Thinking and Communication Under Christianity – Augustin, Pascal,  
Descartes*

**Eugeniu NISTOR<sup>1</sup>**

*Abstract*

The complex phenomena of thought and communication, seen from the view point of Christian ideas, were imposed, first, in the Roman Empire, including then, in the Middle Ages and in modern times, the whole of Europe and a good part of the civilized world. World, Man, Truth and God – are favorite themes of Christian philosopher Aurelius Augustine, as a „method” for explaining and understanding of faith in terms of reason. Reaching the circle of divine goodness and forbearance and understanding of human sensitivity as „thinking reed” – is the essence of the reflections of physicist, philosopher and geometer Blaise Pascal. And the „methodical doubt” of René Descartes establishes the principles underlying modern rationalism, but only after the French thinker makes – in his philosophical discourse – a simple demonstration of the existence of God as perfect being differing from the human individual by the well known imperfections of the human being.

**Keywords: thought, philosophical discourse, method, principle, rationalism.**

Având ca model, după câte se pare, *Republica* lui Platon, cartea lui Cicero *De Republica* este puternic combătută de către scriitorii creștini și, îndeosebi, câteva veacuri mai târziu, de către Sf. Augustin, în *Cetatea lui Dumnezeu*, unde acesta susține că imperiul roman nu poate fi socotit un stat de drept. De fapt, încercarea filosofului-creștin Aureliu Augustin (354-430 d.Chr.) era de a răspunde unor acuzații aduse romanilor-creștini, în anul 410, cum că ar fi abandonat vechii zei ai cetății și, prin urmare, ar fi responsabili pentru căderea Romei sub valurile dezlănțuite ale goșilor migratori. Apărându-i pe adepții lui Christos, Augustin argumentează că nu Dumnezeu și nici creștinii nu se fac vinovați pentru această înfrângere, momentul respectiv fiind doar o încercare menită să arate efemeritatea vieții și a bunurilor pământești și, prin aceasta, adevărata realitate a binelui și a răului. Tot aici apare parabola celor două cetăți celeste, „Cetatea lui Dumnezeu” – o cetate a binelui, în care locuiesc îngerii supuși Domnului, și „Cetatea răului” – locuită de demoni, îngeri revoltați, cu corespondenta ei în spațiul terestru, deasupra căreia planează cele trei rele: îndepărtarea de Dumnezeu și de binele suprem, moartea (atât a corpului, cât și a spiritului prin refuzul credinței în Dumnezeu) și apăsătorul blestem al păcatului originar, „simbol al revoltei și al slăbiciunii carnale.” Cărțile augustiniene sunt rezultatul unei experiențe sufletești și de viață de mare intensitate a filosofului care, cu toate că posedea o bogată cultură clasică, a avut o tinerețe plină de zădărnici și desfrâu, iar o perioadă însemnată a fost chiar retor păgân – și, tocmai de aceea, acestea pot fi mai ușor înțelese; dar, în primul rând, este recomandabilă lectura volumului *Confesiuni*, care degajă în plus, față de celelalte scrieri ale sale, o discretă tensiune narativă. Problemele abordate în această carte sunt: Adevărul, Dumnezeu și Lumea, Omul, „ca stâlp al creației” și Biserica, ca unică punte de legătură și de izbăvire către El. În interiorul omului sălășluiește

---

<sup>1</sup> Assistant Prof. PhD, „Petru Maior” University of Târgu-Mureș.

adevărul, dar acest adevăr nu este altceva decât imaginea ideilor transcendente pe care le contemplase și Platon, la rândul lui, deviza propusă de filosoful creștin în cercetarea adevărului rațional fiind o deplină confirmare a credinței: *Înțelege pentru ca să crezi!* Și, cum credința duce la rațiune, reversul devizei este o invitație la cunoașterea rațională a credinței: *Crede pentru ca să înțelegi!* Explicațiile gânditorului sunt potrivite și conforme acestor convingeri, el afirmând, între altele, că „spiritul și-a revendicat în mod justificat și doar pentru propria sa folosință cuvântul *cogitare*, a gândi, de vreme ce doar în spirit, și nu doar altundeva se petrece această *culegere (colligatur)*, adică adunare (*cogitur*) a noțiunilor.”<sup>2</sup> Într-o formulare interogativă, este evocată uluitoarea creație divină: „Cum ai creat însă cerul și pământul, ce lucruri ai folosit pentru o lucrare atât de uriașă? (...) Așadar, *tu ai vorbit și lucrurile au luat ființă, și prin Cuvântul tău le-ai creat.*”<sup>3</sup> Dar, după Geneza Lumii, Dumnezeu nu a abandonat-o, ci își desăvârșește perpetuu creația, susținând-o printr-o intervenție continuă, căci El este, deopotrivă, cauza primă, rațiunea primă, frumusețea primă, iar sufletul omenesc îl „vede” pe Dumnezeu într-un mod cu totul special: *cu mintea și inima!* În acest punct al expunerii noastre vom constata o nuanță de apropiere între doctrina augustiniană și conștiința intuitivă a inimii, din meditațiile lui Pascal.

Rămasă nefinalizată, culegerea de reflecții și aforisme a filosofului și fizicianului francez Blaise Pascal (1623-1662), *Cugetări*, publicată postum, este în esență o impresionantă apologie a creștinismului, în care se arată „starea de plâns a omului fără Dumnezeu” și „desăvârșita fericire a omului cu Dumnezeu”,<sup>4</sup> singura lui posibilitate de a-și suprima neliniștile, nemulțumirile, nestatornicia, minciuna și ipocrizia, deoarece el „nu este decât un ins plin de eroare... Nimic nu-i vedește adevărul. Totul îl înșală. Cele două principii ale adevărului, judecata și simțurile, nu numai că sunt fiecare în parte lipsite de autenticitate, dar se falsifică unul pe celălalt...”<sup>5</sup> Fragilitatea omului, ca devălmășie a celor „două naturi”, a instinctului și a pasiunilor, rezidă și din faptul că toate îl coboară, doar gândirea îl înalță, într-un fel de concluzie filosoful părtinindu-l și vorbind despre acesta ca despre o viețuitoare stranie, care trebuie proteguită, pentru că – scrie el în câteva fraze memorabile – „Omul este doar o trestie, cea mai firavă din natură, dar o trestie gânditoare. Pentru a-l zdrobi nu e nevoie ca întregul univers să se înarmeze: un abur, o picătură de apă ajunge să-l ucidă. Dar chiar dacă universul l-ar zdrobi, omul încă ar fi mai presus decât ceea ce îl ucide, pentru că știe că moare și ce avantaj are universul asupra lui, dar universul nu știe nimic.”<sup>6</sup>

Dar comunicarea ideilor lui Pascal, nu se înfăptuiește doar prin difuziunea lor în formă scrisă sau vorbită către un public al epocii, mai mult sau mai puțin receptiv, ci și prin formularea și transmiterea unor obiecțiuni vizavi de concepțiile altor gânditori ai vremii, între care se află și conaștonalul său, René Descartes – autorul vestitei teze despre îndoiala metodică asupra tuturor cunoștințelor omenești, asupra datelor simțurilor, pasiunilor, și chiar și asupra

<sup>2</sup> Aureliu Augustin, *Confesiuni*, ediția a II-a, ediție bilingvă latină-română, traducere din limba latină, introducere și note de Eugen Munteanu, Editura Nemira, București, 2006, p. 215

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 251-252

<sup>4</sup> Blaise Pascal, *Cugetări, texte alese*, traducere, note și comentarii de Ioan Alexandru Badea, prefață de Romul Munteanu, Editura Univers, Colecția Eseuri, București, 1978, p. 17

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 35

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 83

existenței lumii, acceptând doar unic adevăr *cogito*-ul –, criticat de Pascal pentru că „i-ar fi plăcut să se poată lipsi de Dumnezeu în toată filosofia lui, dar nu s-a putut stăpâni să nu-l facă să dea lumii un bobârnac, ca s-o pună în mișcare; după care nu mai are ce face cu Dumnezeu.”<sup>7</sup>

Apoi, avem formulate câteva noțiuni sumare despre arta elocvenței care, pentru a asigura cu certitudine izbânda, trebuie să îndeplinească, în timpul expunerii, două condiții esențiale, și anume: „1. cei cărora te adresezi să le poată pricepe fără bătaie de cap, cu plăcere chiar; 2. să se simtă interesați în așa fel încât egoismul să-i îndemne a reflecta cu mai multă bunăvoință la ele”<sup>8</sup>, alte elemente ale succesului constând în stabilirea unei corespondențe între mintea și inima auditorilor, a găsi expresiile cele mai semnificative, adoptarea unei simplități firești în acțiunea de convingere, iar discursul, pe ansamblu, trebuie să fie „potrivit cu subiectul, să nu aibă nimic în plus, nimic în minus.”<sup>9</sup> Îi disprețuiește pe flecarii deștepți, despre care spune că au un caracter urât și își exersează spiritul de finețe în aprecieri cu iz de teoretician și cunoscător al psihologiei umane, aceasta pusă în relație și conectată cu teoria retorică: „Sunt unii care vorbesc bine, dar nu scriu bine. Aceasta pentru că locul, asistența îi înflăcărează și stoarce din mintea lor mai mult decât pot ei obține în lipsa acestei înflăcărări.”<sup>10</sup> În succesul unui discurs sau a povestirii pătimeașe a cuiva, filosoful vede o posibilitate prin care „aflăm în noi înșine adevărul celor auzite”, astfel încât, față de cel care a stârnit aceste stări, „asemenea comuniune de vederi cu el, ne îndeamnă inima, oricum, să-i purtăm simpatie.”<sup>11</sup> Această apreciere a unei comunicări bune, îl face să privească cu ochi îngăduitori retorica, subliniind că aceasta este arta „care convinge cu binișorul, nu cu forța, ca un tiran sau ca un rege.”<sup>12</sup> Starea de plictiseală, starea de urât, lipsa de pasiuni, fac viața imposibilă și duc omul la tristețe, la melancolie și chiar la disperare – în astfel de împrejurări, apreciază Pascal, au pornit să cucerească lumea marii strategii, căci o „asemenea distracție era bună pentru August ori Alexandru: erau oameni tineri, greu de stăpânit; dar Cezar trebuie să fi fost mai chibzuit.”<sup>13</sup> Într-un alt loc mai scrie despre exemplul castității lui Alexandru Macedon și de păcatul beției lui, acesta fiind, după câte se pare, o obsesie a amurgului renascentist, de vreme ce, cu o jumătate de secol mai înainte, la Londra, marele Will se referea la același erou în piesa sa de teatru *Henry V*, descriind într-o manieră meditativ-poetică, dar într-un stil simplu și oarecum sincopat, despre efectele implacabile ale trecerii și petrecerii timpului: „Alexandru a murit, Alexandru a fost îngropat, Alexandru s-a risipit în pulbere; cu pământ facem clisă și cu clisa în care Alexandru s-a transformat în cele din urmă, cine ne împiedică să astupăm o balercă de bere?”<sup>14</sup> Stilul acesta îmbibat de reverie, dar poate ceva mai cursiv și mai plăcut, este folosit și de Giordano Bruno (1548-1600), acesta părăsind, în anul 1576, ordinul călugărilor dominicani și cutreierând, vreme de mai mulți ani, prin Europa, propagând concepția sa despre Univers,

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 28

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 7

<sup>9</sup> *Ibidem*

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 14

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 6

<sup>12</sup> *Ibidem*

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 47

<sup>14</sup> Tudor Vianu, *Dicționar de maxime comentat*, Editura Științifică, București, 1962, p. 158.

conform căreia natura este „Dumnezeu în lucruri”, fiind infinită și compusă din lumi nenumărate. Prin aceasta, el a depășit ideile copernicane – care se limitau la universul finit, având în centru soarele. Totodată, susținea în prelegerile sale, argumentat, autoactivitatea materiei, care se metamorfozează continuu, având o bogăție a formelor nesfârșită. Prins și întemnițat de Inchiziție la Venetia, în anul 1592, după mulți ani de tortură, care nu l-au făcut să-și renege filosofia, la 17 februarie 1600, filosoful italian a fost ars pe rug. Dar iată o mostră de reflecție într-un fragment din lucrarea *Despre cauză, principiu și unitate*, mai precis în dialogul dintre Gervasiu și Teofil, unde se exprimă frumos, într-o tonalitate pusă ușor sub semnul interogației: „Nu vedeți voi oare, că ceea ce era sămânță devine iarbă, și din ceea ce era iarbă iese spicul, din ceea ce era spic se face pâinea, din pâine chil, din chil sânge, din acesta sămânță, din sămânță embrionul, din acesta omul, din om cadavru, din cadavru se face pământ, din acesta piatră sau altceva, și așa mai departe, ajungându-se astfel la toate formele naturale?”<sup>15</sup>

Să mai consemnăm că omenirea, aflată pe pragul raționalismului modern, instituit spiritualicește prin originalul sistem de gândire al lui René Descartes (cu numele latinizat Cartesius, 1596-1650), comunica mult mai eficient după inventarea tiparului de către Johann Gutenberg (în a doua jumătate a secolului al XV-lea), o mulțime de cărți tipărite pe hârtie circulând și împrăștiind cu generozitate sămânța noilor idei în întreaga Europă. Dar dinamismul comunicării filosofice nu înseamnă doar transmiterea ideilor, ci și răspunsul la problematica acestora. Și iată că, în aceeași vreme, *cogito*-ul cartezian primește o replică memorabilă din partea lui Pascal: „Rațiunea când este rațională, vede cât de puțin rațională este.”<sup>16</sup>

Nu știm cât de mult l-a afectat pe Descartes această replică a conaționalului său, știm doar că el și-a văzut, mai departe, de sistemul său de gândire. Filosoful își făcuse studiile într-un colegiu iezuit din Franța acelei vremi, unde se preda o filosofie scolastică, situată în mod clar pe linia elevată a aristotelismului. În tinerețe, fiind preocupat să învețe „din marea carte a lumii”, s-a angajat voluntar în războiul de 30 de ani, care făcea ravagii, atunci, în Europa Centrală. În noaptea de 10 noiembrie 1619, când se afla într-un cantonament din Germania, Descartes a avut visul care i-a inspirat ideea viitoarei sale construcții filosofice. Sistemul său de gândire este cuprins în trei lucrări de bază: *Discurs despre metoda de a ne conduce bine rațiunea și a căuta adevărul în științe* (1637), *Meditații metafizice* (1641) și *Principiile filosofiei* (1644). În prima carte Descartes enunță regulile care stau la baza metodei sale științifice, care și-a dovedit eficacitatea până în zilele noastre, mărturisind aceasta astfel: „Prima era de a nu accepta niciodată un lucru ca adevărat dacă nu-mi apărea astfel în mod evident; adică de a evita cu grijă precipitarea și prejudecata și de a nu introduce nimic în judecățile mele decât ceea ce s-ar prezenta clar și distinct spiritului meu, neputând nicicum să fie pus la îndoială.”<sup>17</sup> Nu e greu de constatat că aceasta este chiar *regula evidenței*. Apoi, continuă filosoful, „a doua, de a împărți fiecare

---

<sup>15</sup> *Ibidem*

<sup>16</sup> Blaise Pascal, *Op. cit.*, p. 27

<sup>17</sup> René Descartes, *Discurs despre metoda de a ne conduce bine rațiunea și de a căuta adevărul în științe*, traducere de Daniela Roventă-Frumușani și Alexandru Boboc, note, comentarii, bibliografie de Alexandru Boboc, Editura Academiei Române, București, 1990, p. 122



dificultate analizată în câte fragmente ar fi posibil și necesar pentru a fi mai bine rezolvate”<sup>18</sup> – ceea ce fixează, ca metodologie, *regula analizei*. „*A treia* de a-mi conduce în ordine gândurile, începând cu obiectele cele mai simple și mai ușor de cunoscut, pentru a mă ridica puțin câte puțin, ca pe niște trepte, la cunoașterea celor mai complexe și presupunând o ordine chiar între cele care nu se succed în mod firesc”<sup>19</sup> – ceea ce confirmă *regula sintezei*. „Și *ultima*, de a face peste tot enumerări atât de complete și revizuirii atât de generale, încât să fiu sigur că n-am omis nimic”<sup>20</sup> – adică *regula enumerării*! Din acest ansamblu de norme metodico-științifice, filosoful deduce apoi alte câteva „*reguli de morală*”, la care ne vom referi foarte concis; *prima* ar fi de a se supune legilor și obiceiurilor țării, cu păstrarea credinței religioase, adică de a fi mereu rațional – fără oscilații datorate voinței și pasiunilor; *a doua* – de a fi cât mai ferm și mai hotărât cu putință în acțiunile lui – fiind vorba aici de respectarea unei „reguli practice”; *a treia* – de încerca să-și înfrâneze dorințele și de a-și accepta cu resemnare soarta, consimțind să-și schimbe „mai degrabă dorințele decât ordinea lumii”, fără a tulbura, în vreun fel, cursul firesc al evenimentelor (cu precizarea că nuanța acestei reguli nu este aceea de resemnare pesimistă sau de coloratură stoică!); *a patra* – de a nu se mulțumi niciodată cu părerile altora și de a-și folosi în orice împrejurări propria judecată, în sensul instituirii unei așa-zise „morale raționaliste.”

Pornind de la „îndoiala metodică” asupra tuturor cunoștințelor omenești, asupra datelor furnizate de simțuri și chiar asupra existenței lumii, în întregul ei, Descartes acceptă ca unic fapt sigur, care trebuie să constituie (după el) temeiul filosofiei și al științei universale, vestita teză: „Mă îndoiesc, deci cuget; cuget, deci exist” (*Dubito, ergo cogito; cogito, ergo sum*). Aceasta înseamnă că, oricum am rândui lucrurile, conștiința gândirii este mai sigură decât conștiința pe care ființa umană o are despre lumea exterioară. Așadar, certitudinea obișnuită, conform căreia omul nu cunoaște nimic mai sigur din această lume decât ceea ce dobândește prin intermediul simțurilor sale (văz, auz, miros, pipăit) sau prin visare, este răsturnată: „Astfel, din cauză că simțurile ne înșală uneori, am plecat de la presupunerea că nu există nici un lucru așa cum ele ne fac să ni-l imaginăm (...) În fine, considerând că aceleași gânduri pe care le avem când suntem treji, pot să ne vină și când dormim, fără să fie adevărate, m-am hotărât să-mi imaginez că toate lucrurile care îmi pătrunseseră în spirit nu erau mai adevărate decât iluziile visurilor mele. Dar după aceea mi-am dat seama că atunci când voiam să gândesc că totul este fals, trebuia în mod necesar ca eu, cel care gândeam, trebuia să fiu ceva; și observând că acest adevăr: *gândesc, deci exist*, era atât de stabil și de sigur încât și cele mai extravagante presupoziii ale scepticilor nu erau în stare să-l zdruncine, am considerat că puteam să-l adopt fără ezitare ca prim principiu al filosofiei pe care o căutam.”<sup>21</sup>

Topind o bucată de ceară care prezintă inițial o anu-mită formă, filosoful demonstrează că din ea nu mai rămâne nici una din calitățile „extrase” și „contabilizate” de simțuri: formă, culoare, miros etc. –, și că în urma acestui proces rezultă doar o substanță diformă cu o singură calitate esențială – aceea de a avea *întindere*: „Să luăm ca exemplu această bucată de

---

<sup>18</sup> *Ibidem*

<sup>19</sup> *Ibidem*

<sup>20</sup> *Ibidem*

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 130

ceară, care tocmai a fost scoasă din stup: nu și-a pierdut dulceața mierii pe care o conținea, încă mai păstrează câte ceva din mirosul florilor din care a fost culeasă, precum și culoarea, forma, mărimea și înfățișările ei; este dură, este rece, poate fi pipăită și dacă o veți lovi, va scoate un anumit sunet. În sfârșit, se regăsesc și în acest caz – toate lucrurile care pot ajuta la cunoașterea cu claritate a unui corp. Dar iată că, în timp ce vorbesc, este apropiată de foc: ceea ce îi mai rămăsese din aromă se împrășteie, mirosul dispare, culoarea i se schimbă, forma i se pierde, volumul îi sporește, devine lichidă, se încălzește, de abia poate fi atinsă, și, deși este lovită, nu mai scoate nici un sunet. După această schimbare mai rămâne oare aceeași ceață?”<sup>22</sup> Ce este atunci corpul fizic, se întreabă filosoful? Ceara, înainte sau după întindere? De unde deduce că nici corpurile nu pot fi cunoscute prin simțuri cu certitudine și că singura certitudine absolută pe care o avem, ca ființe umane, este aceea a existenței noastre, noi *care gândim și ne îndoim!* Substanța sufletului este, deci, *gândirea*, iar substanța corpurilor – *întinderea*. Iar cele două tipuri de substanță sunt, conform lui Descartes, subordonate celei de-a treia – *Dum-nezeu*, considerat principiu suprem și idee înnăscută.

Faptul că doar conștiința sufletului este singura cunoștință certă, îi permite lui Descartes să demonstreze existența lui Dumnezeu. Este o demonstrație simplă și convingătoare, care i se deslușește mai bine „reflecând asupra îndoielii și a faptului că ființa mea nu era perfectă, căci ve-deam clar că a cunoaște este mai mare perfecțiune decât a te îndoii”, situație în care, mărturisește filosoful, „am îndrăznit să caut de unde învățasem să gândesc ceva perfect cum eu nu eram și am găsit cu evidență că acesta trebuia să fie de o natură cu totul perfectă.”<sup>23</sup> Așadar, avem în noi, clară și distinctă, o idee despre o ființă perfectă, iar această idee nu poate veni de la noi, care suntem imperfecti, fiindcă ne putem înșela, ci doar de la o cauză exterioară ființei omenești, adică de la o ființă cu adevărat perfectă, care este Dumnezeu. Ideea de perfecțiune cuprinde și ideea de existență, căci din faptul că putem gândi o ființă perfectă trebuie să admitem că această ființă există: „Se poate demonstra că există Dumnezeu doar prin aceea că necesitatea de a fi sau a exista este cuprinsă în noțiunea pe care o avem despre el.”<sup>24</sup> Această demonstrație îi servește lui Descartes pentru a asigura un solid fundament filosofiei sale, garantându-i orice adevăr: „După ce [gândirea] a cercetat diversele idei [sau noțiuni] pe care le are în sine și după ce o găsește pe cea a unei ființe atotcuprinzătoare, atotputernice și extrem de perfectă [premisele din care] judecă mult mai ușor, datorită faptului că intuiește în această idee că Dumnezeu, care e ființa cu totul perfectă, este sau există.”<sup>25</sup> Existând, Dumnezeu întrunește toate perfecțiunile și, deci, nu ne poate înșela. Dar, atunci, de unde provin eroarea și sincopel de adevăr din raționamentele noastre? Descartes găsește și aici o explicație plauzibilă, punând-o pe seama libertății umane, a liberului nostru arbitru, care nu îi desparte concepția filosofică de credință și nu creează nici o discrepanță între acestea.

---

<sup>22</sup> René Descartes, *Meditații metafizice*, în românește de Ion Papuc, cuvânt înainte al traducătorului, Editura Crater, București, 1993, p. 30

<sup>23</sup> René Descartes, *Discurs despre metoda de a ne conduce bine rațiunea și de a căuta adevărul în științe*, p. 131

<sup>24</sup> René Descartes, *Principiile filosofiei*, traducere, studiu introductiv și notă bibliografică de Ioan Deac, Editura Iri, București, 2000, p. 85

<sup>25</sup> *Ibidem*.

Cum lumea corpurilor și lumea spiritelor formează pentru Descartes două lumi cu totul diferite, având la bază două substanțe diferite (*întinderea și gândirea*), recunoaștem aici un *dualism radical*, însă, în mod ciudat, tot ființa umană apropie și unește ambele substanțe, prin relația care există între suflet și corp. În ceea ce privește ființele inferioare, animalele, natura lor este apreciată de filosoful francez a fi doar corporală, el susținând teza că acestea sunt doar niște „mașini”, lipsite de suflet și de gândire.

Considerând rațiunea ca temei și izvor al cunoașterii, Descartes este considerat întemeietor al curentului filosofic cunoscut sub numele de *raționalism* și, totodată, unul dintre fondatorii filosofiei moderne. Și, am mai putea adăuga la aceste aprecieri că, prin forța reflexivă și ofensivă a concepției carteziene, a câștigat mult aspectul rațional al rostirii și comunicării umane!

### **Bibliografie:**

Aureliu Augustin, *Confesiuni*, ediția a II-a, ediție bilingvă latină-română, traducere din limba latină, introducere și note de Eugen Munteanu, Editura Nemira, București, 2006.

Blaise Pascal, *Cugetări, texte alese*, traducere, note și comentarii de Ioan Alexandru Badea, prefață de Romul Munteanu, Editura Univers, Colecția Eseuri, București, 1978.

Tudor Vianu, *Dicționar de maxime comentat*, Editura Științifică, București, 1962.

René Descartes, *Discurs despre metoda de a ne conduce bine rațiunea și de a căuta adevărul în științe*, traducere de Daniela Roventă-Frumușani și Alexandru Boboc, note, comentarii, bibliografie de Alexandru Boboc, Editura Academiei Române, București, 1990.

René Descartes, *Meditații metafizice*, în românește de Ion Papuc, cuvânt înainte al traducătorului, Editura Crater, București, 1993.

René Descartes, *Principiile filosofiei*, traducere, studiu introductiv și notă bibliografică de Ioan Deac, Editura Iri, București, 2000.

## ELOGIUL NOSTALGIEI *The Eulogy Of Nostalgia*

Dumitru-Mircea BUDA<sup>1</sup>

### *Abstract*

The article discusses the problems regarding the crisis of reading and the relation between literature and history during the first post-Communist decade in Romania, starting from a review about Mircea Cărtărescu's short-prose collection "Nostalgia" written in the autumn of 1990 by Monica Lovinescu.

**Keywords:** Cărtărescu, fiction, history, Esthetics, Politics, M. Lovinescu.

Una din cărțile-eveniment pe care cronicile din volumul VI, "Insula șerpilor" al *Undelor scurte* ale Monicăi Lovinescu le consemnează e *Visul* lui Mircea Cărtărescu. Difuzat în 12 octombrie 1990, textul e interesant în primul rând prin preambulul său, în care Monica Lovinescu pomenește despre o criză a lecturii. Istoria, cu avalanșa ei de evenimente, ar fi supus apetența pentru literatură unei agresiuni, reprimând-o și substituind-o cu o fascinație a concretului, a fapticului nu mai puțin fabulos. În fond, la originea acestei mutări a interesului din spațiul livrescului în acela al realității istorice, s-ar afla omologarea istoriei cu ficțiunea, în măsura în care prima s-a instalat în spațiul privilegiat, imaginar, al celei de-a doua, concurând-o și chiar surclasând-o în conștiința publică. Teza Monicăi Lovinescu e că intelectualul a ieșit deliberat din Bibliotecă – adăpostul simbolic în care se instalase în comunism – pentru a participa la istoria accelerată a Cetății, devenită brusc mai captivantă și capitală pentru spirit. A ieșit, oarecum somat de Istorie, de responsabilitatea față de ea și față de sine însuși – pentru că istoria era nerăbdătoare să se producă. „Cine, printre intelectualii români, se întreabă scriitoarea, nu se miră, nu se plânge că, din decembrie încoace, n-a mai putut citi aproape nici o carte? Și nu era normal să se întâmple așa, când, deodată, în decembrie, realitatea a devenit fabuloasă, sfidând orice ficțiune și, în plus, transmisă în direct pe ecranele televiziunii, mediatizată, sorbind, parcă prin hipnoză, toate posibilitățile imaginarii?”<sup>2</sup>

Evident că această reflecție se referă mai întâi la propria conștiință. Șocul pe care această „realitate devenită fabuloasă” îl produce l-am putut remarca în paginile din *Unde scurte* ce descriu zilele revoluției din decembrie 89, atunci când scriitura mărturisește o inabilitate de a literaturiza, o incontenabilă carență expresivă. Când realitatea sparge barierele ce o separă de ficțiune, imaginarul e sleit de resurse, devine precar, insuficient. Scriitura e străbătută de o revelație tragică a inutilității: istoria e suficientă prin sine, câtă vreme e atât de spectaculoasă și impredictibilă. Adnotarea e de prisos, iar decât să se contragă într-un umil comentariu secundar, literatura se autosuprimă.

<sup>1</sup> Assistant Prof. PhD, „Petru Maior” University of Târgu-Mureș.

<sup>2</sup> Monica Lovinescu, *Insula șerpilor. Unde scurte VI*, Humanitas, București, 1994 p. 92.

În scrisul Monicăi Lovinescu, există deci asemenea momente de criză a imaginarului, de vacuitate a literarității, când istoria invadează pur și simplu conștiința creatoare, dictându-și factualitatea ca într-o stază hipnotică. Sunt momente când celui ce scrie nu-i rămâne decât alternativa de a transcrie, ca martor, cele petrecute, responsabilitatea sa fiind acum atitudinea, poziția pe care și-o asumă, opinia pe care o exprimă. Clipe, așadar, când eticul suspendă esteticul, când militantul din ființa scriitorului își părăsește biroul de scris și iese degrabă în realitatea imediată, uitând limbajul literaturii și vorbind în acela direct, lipsit de echivoc (și unicul funcțional) al lumii cotidiene. E o imersiune necesară în politic, când conștiința obligă la asumarea unor acte explicite, iar literatura e pusă în așteptare. E firesc să se întâmple astfel, spune Monica Lovinescu: „*Nu era normal, când spațiul nostru imobilizat în utopie și în caricaturile ei se vedea invadat de istorie?*”<sup>3</sup> Nu e decât o pauză necesară, un răgaz pe care Istoria și-l reclamă în ordinea priorităților. E și o revanșă a realității față de utopie, o idee care ni se pare admirabil formulată, explicând cu subtilitate, de fapt, mutațiile pe termen lung pe care gustul estetic le va suferi în literatura română postdecembristă (în special creșterea cotei literaturii nonfiction, a memorialisticii).

Momentul inedit despre care vorbește scriitoarea e limitat, însă, evanescent prin natura transformărilor ce îl dictează. Tocmai de aceea Monica îl compară cu un „vârtej”, descriind foarte plastic raportul cu istoria și literatura în care se situează intelectualul: „*Dacă o bună parte din intelectualitatea română a ieșit din Bibliotecă pentru a se instala în Cetate, nu înseamnă, credem noi, în nici un fel o trădare. Biblioteca știe să aștepte, nu e grăbită, ca Istoria; însăși menirea ei pare a fi sfidarea timpului, fiecare are senzația că pe porțile ei, larg deschise, va putea să intre din nou, mai precis, imediat ce vârtejul se va potoli și între realitate și ficțiune limitele – răbdătoarele limite – vor găsi răgazul să se reinstaleză*”<sup>4</sup>.

După cum se confesează imediat scriitoarea, acest preambul e „*ca o scuza*”, pentru „*a fi stat [...] sub obsesia directă a evenimentului*”<sup>5</sup>. Dar cât anume din scrisul Monicăi Lovinescu nu a stat, constant, „sub obsesia” istoriei? Întregul univers al literaturii ei e configurat, ca și identitatea plurală pe care și-o construiește în scris, sub dominația creatoare a unor mari obsesii provenite din istoria pe care conștiința ei o înregistrează neîntrerupt și la care participă cu fervoare. Sensibilitatea ei polemică, fibra maioreșciană a scriiturii ei critice, lucrează sub incitarea evenimentului și în iminența lui absolută.

Cu lectura *Visului* lui Cărtărescu, scriitoarea pare să exalte virtuțile terapeutice ale literaturii: după un abuz de realitate, revenirea la estetic e o redescoperire a identității profunde și o recucerire a celeilalte libertăți, interioare, pe care ficțiunea o face posibilă. Această trecere, bruscă, uneori, între domeniile realității istorice și ficțiunii, constituie o dialectică fundamentală a scriiturii în textele din *Unde scurte*. Comentariului politic, protestului mediatic, îi urmează frecvent cronică de carte, ca și când în niciunul din cele două spații spiritul nu ar putea zăbovi prea mult fără tentația migrării. Mobilitatea aceasta

---

<sup>3</sup> *Ibidem.*

<sup>4</sup> *Ibidem.*

<sup>5</sup> *Ibidem.*

definitorie a conștiinței Monicăi Lovinescu, între spațiul public al politicianului, al evenimentului cotidian și acela intim, subiectiv, al literaturii, generează energia creatoare a scriiturii ei. O scriitură întretesută la întâlnirea celor două identități dominante ale ei, a căror interșanjare perpetuă e un principiu germinativ.

Ca majoritatea cronicilor din *Unde scurte*, și lectura cărtăresciană se străduiește să fie neconvențională, propunând o abordare oarecum în răspăr cu liniile de interpretare propuse de critica românească. În esență, ea refuză, după cum era de așteptat, latura textualistă a volumului, față de care scriitoarea își exprimă mereu rezervele, și propune o lectură în grila fantasticului a nuvelor cărtăresciene, în comparație cu *Pendulul lui Foucault*, best-seller-ul din 1990 al lui Umberto Eco. Firește, asemenea incitante demersuri comparatiste nu sunt o noutate pentru critica Monicăi Lovinescu: dimpotrivă, ele constituie un atu emblematic al interpretărilor ei.

În cazul de față, lectura în paralel, pe care scriitoarea se grăbește să o pună în seama hazardului („*Alăturarea în aceeași valiză va fi fost un hazard, acum însă ni se pare plină de semnificații*”<sup>6</sup>) are o miză cel puțin flatantă pentru Cărtărescu: cronica se folosește de pretextul comparatist tocmai pentru a demonstra superioritatea scriitorului român, al cărui volum e încărcat de elogii. „*dacă Visul lui Mircea Cărtărescu a reprezentat o mare surpriză, comparația cu Umberto Eco n-a putut decât să ne confirme impresia. Nu doar pe plan românesc, Visul este o mare izbândă, chiar în contextul european*”.<sup>7</sup> Superioritatea rezidă, după Monica Lovinescu, chiar din depășirea mecanicității textualiste și din instalarea ficțiunii în spațiul unui fantastic de remarcabilă pregnanță și autenticitate, endemic și acaparator, fascinant și paralizant deopotrivă. „*Cu Umberto Eco, în Pendulul lui Foucault, ne aflăm în plin divertisment pentru oameni cultivați; cu Mircea Cărtărescu, ne instalăm într-un vis primordial, îmbolnăvind-ne de el*”<sup>8</sup> De altfel, motivele și simbolurile majore ale prozei celor doi scriitori sunt analogate convingător, de fiecare dată mizele estetice ale ficțiunii cărtăresciene dovedindu-se mai avansate: orga din *Arhitectul* – uimitorul Epilog al volumului lui Cărtărescu - provoacă o reconfigurare cosmică, în vreme ce Computerul lui Eco inventează doar comploturi „*cu o imaginație pauperă*”, Muzeul Antipa e „*creator de fabuloase ontogeneze*” pe când Conservatorul unde se află Pendulul e doar „*loc de magie neagră și ritualuri sumar-ucigașe*”.<sup>9</sup>

În fine, fulminantei ascensiuni și prospețimii literaturii lui Cărtărescu i se opune epuizarea ca resurse și tehnici a lui Eco, pe care Monica îl expediază sec, printr-o paranteză, recunoscând doar izbânda din *Numele trandafirului*: „*acum nu ne mai oferă decât propria-i parodiare, ușor căznică*”.<sup>10</sup>

Până la urmă, comparația l-a avut de la bun început drept perdant pe Umberto Eco, *Pendulul*... servind numai ca pretext polemic. O carte foarte bine primită în critica occidentală dar care e net devansată de volumul de proză al unui tânăr scriitor român. Cronicara chiar recunoaște, voalat, că „*apropierea*” s-a făcut numai în spiritul pledoariei

---

<sup>6</sup> Monica Lovinescu, *op. cit.*, p. 92

<sup>7</sup> Monica Lovinescu, *op. cit.*, p. 92

<sup>8</sup> *Idem*, p. 93

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

pro-cărtăresciene, plecând de la o premisă a superiorității scriitorului român: „*Visul ni s-a părut a fi superior, și în planul autenticității, și în acela pur estetic, Pendulului lui Umberto Eco, primit cu superlativ de critica occidentală*”.<sup>11</sup>

Am trecut în revistă argumentele comparației dintre Cărtărescu și Eco pentru că ele rezumă, la scala unei evaluări punctuale, militantismul pe care autoritatea critică a Monicăi Lovinescu e construită, precum și dezinhibarea scriiturii ei critice față de canonul occidental. Deși comparația cu Eco e împinsă dincolo de limitele unei „decențe” a proporțiilor și e limpede că cronicara supralicitează volumul comentat, chiar dacă *Pendulul lui Foucault* e aproape desființat într-un mod destul de abuziv, pledoaria rămâne spectacol impresionant al inteligenței și al libertății raționamentului care ne amintește de tânărul Eugen Ionescu, cel din *Război cu toată lumea*.

Revenind la analiza *Visului*, după apriorismul decretării lui drept capodoperă, Monica Lovinescu procedează la deconstrucția prejudecăților critice care cantonează interpretarea cărții în zona formulelor intertextuale și a referențialității sale livrești. Nu poate lipsi, desigur, rezumarea expeditivă a acestor „*intertextualisme la îndemână*”, din „*valul de referințe cu care a fost primită de critica română cartea de proză fantastică a lui Mircea Cărtărescu*”<sup>12</sup> Cronicara îi identifică pe Kafka și Rilke, dar și pe Nerval, în compoziția primei nuvele – *Gemenii*, dar semnalează și ecouri eminesciene sau din Edgar Allan Poe. Totuși, nu aceste înrudiri intertextuale ar fi esențiale în înțelegerea cărții, ci ele sunt mai degrabă „capcane” întinse de autor, dincolo de care e de găsit originalitatea profundă a prozei cărtăresciene. În fond, o evocare de o sfâșietoare nostalgie a copilăriei, ca un timp originar, mitic, irepetabil, în care fabulosul e o irealitate „imediată” în sens blecherian, alcătuiește substanța volumului, individualizând, crede Monica Lovinescu, și autentificând scriitura lui Mircea Cărtărescu. „*Această proză, scrie cronicara, traversată de obsesia unui singur semn astral, al „Gemenilor”, are legături de rudenie asumate cu toți autorii citați, și încă mulți alții, însă înfățișarea sa rămâne aparte*”.<sup>13</sup>

Ambiția cronicii este, deci, aceea de a-l scoate pe autor de sub seducătorul strat al tehnicii textuale, de a-l reprezenta nu ca pe un artificier inspirat, jonglând cu strategiile narative, ci ca pe un scriitor autentic, capabil să construiască lumi ficționale memorabile. Din păcate, trend-ul dominant al receptării lui Mircea Cărtărescu a mizat tocmai pe postmodernismul de formulă al prozei din *Visul*, pierzând din vedere sau, în cel mai bun caz, minimalizând forța simbolică și autenticitatea universului său imaginar.

Preferând să-l citească drept autor de literatură fantastică de mare anvergură, e firesc ca Monica Lovinescu să-l apropie de Cărtărescu de un nume de referință al fantasticului românesc, și anume Mircea Eliade. Constatările sunt surprinzătoare „*pe când la Mircea Eliade, după primele derapări din real, fantasticul rămâne tot în sfera irecognoscibilității lui, Mircea Cărtărescu face apel la tot arsenalul genului: nu doar „oamenii mari” ai lui Eliade, coresponzând cu „alunghiții” săi din REM, dar și schelete, monștri, păianjeni uriași [...] Și, pentru a încheia acest*

---

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Monica Lovinescu, *op. cit.*, p. 93

<sup>13</sup> *Idem*, p. 94

*paralelism, proza ce începe la modul cel mai eliadesc e epilogul [...] Personajul pare cu adevărat ieșit dintr-un text al lui Eliade*<sup>14</sup> Cronica descrie în continuare mecanismele prin care fantasticul e activat în ficțiunile lui Cărtărescu, insistând pe inserția lui naturală în cotidian și pe consubstanțialitatea sa cu universul copilăriei și adolescenței. Interpretarea Monicăi Lovinescu e mai curând atrasă de nomenclatorul de teme romantice repuse în funcțiune: idila și mitul androgenului din *Gemenii*, dar și visul, cu multiplele lui semnificații, dintre care e remarcat acela, fundamental pentru carte, de *nostalgie*, sentiment al perimării implacabile al tuturor lucrurilor trecute, melancolie sfâșietoare, „amintire a amintirilor” cu expresia Nanei, protagonistă din *REM*.

Intuiția cronicării e exactă, ea identificând, în fond, cu acuratețe, obsesia germinală a cărții și subliniind, în repetate rânduri, coerența de ansamblu a textelor, pe care mărturisește că nu înțelege de ce autorul lor le intitulează „nuvele”. Intercomunicante, alcătuiind o rețea simbolică ce explorează capacitatea fantasticului de a refuncționaliza mitologii, irigate de freatica unei memorii fabuloase a copilăriei concrete, cotidiene, narațiunile din *Visul*, pe care Monica Lovinescu ar vrea să le numească, la un moment dat, „capitole”, alcătuiesc, de fapt, un roman, dovadă subtitlul cu care Mircea Cărtărescu va și publica ediția finală, postdecembristă a cărții, trei ani mai târziu<sup>15</sup>. De altfel, el va reveni și asupra titlului, utilizându-l pe cel original, probabil evitat din pricina cenzurii – cartea numindu-se *Nostalgia* și incluzând prologul eliminat de cenzori - *Ruletistul*.

Ceea ce e cu adevărat inedit în analiza Monicăi Lovinescu e sugestia unei filiații a conceptului central al cărții din cinematografie, mai exact dintr-un film, celebru, al lui Andrei Tarkovski, omonim intitulat *Nostalghia*.<sup>16</sup> Dacă subiectele *Visului* și *Nostalghiei* diferă, cartea și filmul se întâlnesc însă într-un simbolism de profunzime, fiind construite pe obsesia tulburătoare a trecutului subiectiv pe care viziunea fantasmatică, surprinsă în cadre memorabile pe peliculă, respectiv imaginația fantastică debordantă, declanșată în nucleul ficțiunii, îl revendică.

Desconsiderând, așa cum procedase și cu nuvelele Gabrielei Adameșteanu din *Vară-primăvară*, aspectele experimentale ale prozei cărtăresciene, Monica Lovinescu refuză, de fapt, să se asocieze *main-stream*-ului criticii românești. Pentru ea, critica e prin excelență spațiul diferenței, al individualității. Cronica de carte nu are motivație câtă vreme nu se separă subtil, dar net, de interpretările anterioare, lărgind radical perspectiva abordării. Ceea ce își construiește, în cronicile ei, Monica Lovinescu, e un privilegiu al autonomiei, ca o formă necesară a libertății actului critic. Nu excluzând interpretările anterioare, ci asimilându-le cu discreție în puntele lor de relevanță și surclasându-le printr-un act de

<sup>14</sup> *Idem*, p. 95

<sup>15</sup> v. Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, Editura Humanitas, București, 1993

<sup>16</sup> *Nostalghia*, filmul din 1983 al lui Andrei Tarkovski, la care se referă Monica Lovinescu, descrie imersiunea într-o serie de vise străbătute de viziuni nostalgice ale propriului trecut a unui poet rus (Andrei Gorceakov), care călătorește în Italia pe urmele compozitorului Pavel Sosnovsky. Ajuns în Toscana, el începe să fie mistuit de dorul acut al Rusiei (care îl paralizează făcându-l incapabil să se întoarcă), dar în același timp se apropie de un lunatic (Domenico) faimos pentru obsesia sa de a traversa piscina termală a Sfintei Catherina. Traversarea e un ritual de expiere pe care Gorceakov însuși (mistuit de visele pe care le are) îl va performa, ținând o lumânare aprinsă în mână, în speranța că își va regăsi puterea de a acționa. Deși reușește, la capătul mai multor încercări, să traverseze piscina, depășindu-și starea de neputință, eroul rămâne totuși prizonier al exilului său tragic.



infidelitate față de acestea și de fidelitate față de operă. Monica Lovinescu dă de fiecare dată senzația că e cea mai aproape de vocea lăuntrică a operei, că îi poate recepta cel mai credibil autenticitatea și că e, tocmai de aceea, interpretul cel mai autorizat.

În cele mai multe cazuri, e doar o senzație, pentru că cronicile ei nici nu reinventează autorii comentarii, nici nu se situează în cu totul alte orizonturi semantice față de criticii din țară. În esență, lectura ei din Mircea Cărtărescu e consonantă cu cea a lui Nicolae Manolescu, Adriana Babeți (de altfel amintită în cronică despre *Visul*), Tania Radu sau Ioana Pârvulescu – ca să enumerăm doar câțiva dintre criticii care au scris în același an despre *Visul* sau, ulterior, despre reeditarea cărții. Monica Lovinescu mută însă accentele, răsturnând uneori echilibrul interpretării, privilegiind anumite zone semantice și propunând, invariabil, alternative.

Ceea ce individualizează, în plus, comentariile ei, este faptul că judecățile de valoare sunt edificate, aproape de fiecare dată, prin probarea originalității cărților în contextul literaturii occidentale. Pentru scriitoarea de la Paris, verdictul estetic asupra unei cărți din țară vine în mod natural în urma unei evaluări comparatiste. Arta interpretării e și o artă a găsirii echivalențelor adecvate și revelatorii: scriitorului român îi e asociat, de regulă, un scriitor contemporan francez, german, italian etc., iar lectura Monicăi Lovinescu evoluează dual. Ca și când o carte nu ar putea fi niciodată interpretată pe deplin de una singură, ori numai în literatura ei de origine.

Integrarea în literatura europeană primează față de imperativul stabilirii unor corelații cu literatura națională. Prea puține din comentariile scriitoarei se arată interesate de circumscrierea cărților în fenomenul literar românesc. Periodizările și discuțiile teoretice legate de curente și programe estetice, cel puțin pentru anii de dictatură, par irelevante. Monica Lovinescu scrie oarecum în contra acestora, selectând opere și autori și separându-i, în comentariu, pe cât posibil, de criteriile generaționiste interne ale literaturii române, prin care ar putea fi citați. Singurul de care nu îi separă e contextul socio-politic, față de care e mereu vigilentă atunci când opera îl tatonează sau îl intersectează într-un anume mod, dar chiar și atunci miza valorică e mutată în afara spațiului cultural românesc.

# „AUTENTICITATEA”, DE LA LITERAR LA ETIC ȘI ÎNAPOI ”Authenticity”, From the Literary to the Ethical and Back

Ștefan FIRICĂ<sup>1</sup>

## *Abstract*

The debates around “authenticity”, in the Romanian literary criticism, have generally laid stress on such aspects as the narratological, the biographical, the mimetic, or the “poietic” (depending on the contrasting pairs taken into account: narrator vs. character, author vs. character, text vs. reality, author vs. text etc.). Some researchers based their commentaries on an etymological perspective, resulting in the broadening of the concept used and abused of in the interwar Romanian journalism. However, the nuances added by the late 20th c. local literary criticism cannot supply for the centuries of construction / deconstruction / reconstruction of the concept in the history of the European culture. This paper aims to point at a possible bridge between the ethical / philosophical developments of the concept and its use in the current literary discourse. Starting from some theories put forward by Charles Taylor or Alessandro Ferrara, an updated version of “authenticity” could be launched on today’s (literary) market.

**Keywords:** authenticity, identity, individualism, self, literature.

După radicala deconstruire făcută de Theodor W. Adorno în *Jargon der Eigentlichkeit: Zur deutschen Ideologie* (1964), în urma derapajelor conceptuale din anii ’30-’40 din spațiul german, „autenticitatea” a cunoscut un reviriment în discursul filosofic occidental, marcat într-o primă instanță de apariția volumului lui Lionel Trilling *Sincerity and Authenticity* (1972). Ceea ce marchează noua abordare, pentru un lector oricât de inocent, este raportarea explicită la istoria contradictorie, cuprinzând secole de sedimentări semantice, a conceptului. Lăsând deoparte moștenirea recentă heideggeriană, teoreticianul american se apleacă înspre izvoarele (mult) mai îndepărtate: nu doar filosofice, ci și religioase și literare. Sunt citați și analizați nu numai Kierkegaard sau Nietzsche, dar și *divine*-ii anglicani, Molière, Diderot cel din *Nepotul lui Rameau* și Rousseau cel din *Confesiuni*. E semnificativ felul în care primul dintre „noii” comentatori ai „autenticității” conjugă sursele din mai multe arii culturale, recurgând la interdisciplinaritate.

Pornind de la Trilling, în volumele *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* (1989) și *The Ethics of Authenticity* (1991), Charles Taylor deplasează discuția despre identitatea modernă pe terenul eticii filosofice. Ambele vor deveni puncte de reper în comentariile ulterioare despre „autenticitate”, deși numai ultimul pune explicit (și exclusiv) problema conceptului în tradiția europeană. Cercetarea filosofului canadian așază încă de la început sub semnul întrebării pesimismul lui Allan Bloom, din *The Closing of the American Mind* (1987): este îndreptățită temerea că societatea occidentală contemporană a intrat ireversibil într-o epocă a „relativismului facil”, care ar dezintegra orice orizont valoric supraindividual? Taylor este nu mai puțin critic față de unele aspecte ale postmodernității americane, însă consideră, optimist, că societatea actuală deține instrumentele care o pot

---

<sup>1</sup> Assistant PhD, University of Bucharest.

ajuta să realizeze autoreglajul necesar. La început sunt identificate „maladiile” contemporaneității: „individualismul autoîmplinirii” (care împinge individul către atingerea unor idealuri solipsiste, de bunăstare personală); „rațiunea instrumentală” (evaluarea vieții după modelul impersonal al proceselor tehnologice, prin extrapolarea unor raporturi de tip „costuri/beneficii”); „pierderea libertății” (diminuarea contribuției personale la exercițiul democratic, datorită protecționismului blând exercitat de formele actuale de guvernare). Cele trei *malaises* combină anxietăți occidentale mai vechi legate de anumite teme ale modernității (laicizare, birocratizare, tehnologizare, autodeterminare etc). Toate acestea au creat impresia îngustării și aplatizării vieților noastre, aparent private de sensuri „generale” „transcendente”, „universale” etc. În această atmosferă de dezolare față de neajunsurile societății contemporane apare elementul nou introdus de Charles Taylor. În spatele aparentului „narcisism” sau „hedonism” promovat de individualismul modern și vizibil în noile „autenticități” de tip *hippie* și *post-hippie*, așadar migrat către o poziție centrală în cultura populară postmodernă, filosoful vede ascuns un „ideal moral”, pe care îl aproximează într-o primă instanță cu o formulă împrumutată de la Trilling: „being true to oneself”. Autoîmplinirea e redefinită prin recursul nu la ceea ce se întâmplă să ne dorim, ci la ceea ce trebuie să ne dorim: „What do I mean by a moral ideal? I mean a picture of what a better or higher mode of life would be, where «better» and «higher» are defined not in terms of what we happen to desire or need, but offer a standard of what we ought to desire.” (Taylor, 2003: 16)

„Autenticitatea” a presupus încă de la început ipoteza unei „voci interioare” care corespunde unui simț moral înnăscut, mai presus sau dincolo de existența cotidiană. Subiectivizarea „centrului” de judecată etică, evidentă în modernitatea timpurie, nu exclude inițial comunicarea cu divinitatea, într-o formă interiorizată. Primele reprezentări europene ale sufletului sunt tributare unui model teist sau panteist (exemplul oferit este Rousseau). Herder articulează apoi ideea că fiecare individ își realizează umanitatea într-un mod original, potrivit unei „măsuri proprii” („*eigenes Maß*”), care îl obligă să își trăiască viața refuzând conformitatea cu exteriorul. Taylor își dezvoltă comentariul la teza herderiană în *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* (Taylor, 2001: 368-390), aici nu face decât să reia anumite concluzii. „Importanța morală crucială” a contactului cu sinele vine din faptul că, în absența acestuia, individul își va rata vocația, împlinirea ca ființă umană. Realizarea unei potențialități personale și irepetabile („*realizing a potentiality that is properly my own*”) este țelul ultim al oricărei vieți. Observăm că, în interpretarea lui Taylor, laicizarea conștiinței, începută odată cu romantismul, nu diminuează puterea morală a „autenticității” (Taylor, 2003, 26-29). Comportamentul omului modern, pus sub presiunea unor chemări interioare, are nevoie de o cu totul altă judecată decât cea sceptică furnizată de criticii plezirismului actual postmodern. Contemporanii noștri sunt adeseori nu doar ispitiți de plăceri, ci și atrași de forța idealului moral postromantic al autoîmplinirii: „What we need to explain is what is peculiar to our time. It's not just that people sacrifice their love relationships, and the care of their children, to pursue their careers. Something like this has perhaps always existed. The point is that today many

people feel called to do this, feel they ought to do this, feel their lives would be somehow wasted or unfulfilled if they didn't do it. Thus what gets lost in this critique is the moral force of the ideal of authenticity.” (*idem*: 17)

Chiar și în forme banalizate, deciziile umane maschează valori care trec dincolo de capriciile bunului plac. Pentru a fundamenta existența unui ideal moral al autenticității, Taylor elaborează o teorie dialogică a identității, inspirându-se din contribuțiile lui G.H. Mead și M.M. Bahtin. Sinele e construit prin achiziționarea mai multor limbaje, care presupun interacțiunea directă sau mediată cu ceilalți. Iubirea (în plan privat) și corectitudinea politică (în plan public) sunt veritabilele creuzete ale identității, constituite prin procesul social continuu al recunoașterii (*idem*: 50). Forme sublimite de dialogism sunt identificabile chiar și în cazurile extreme ale artistului sau eremitului (*idem*: 34-35). Așa se face că orice autodefiniție se realizează pe un fundal de semnificații împărtășit, la care are acces nu numai individul, dar și comunitatea. Autorul îl numește „orizont al inteligibilității” și consideră că abia negarea lui programatică poate duce la trivializarea/aplatizarea vieților noastre. Inclusiv afirmarea identităților multiple postmoderne (sexuale, etnice, culturale etc.) și-ar pierde semnificația universală în absența acestor fundaluri valorizante, căci orice alegere între alternative indiferente din punct de vedere moral ar deveni superfluă. Taylor are ideea de a grupa trăsăturile „autenticității” în două subseturi, (A) și (B), separând între cele care privilegiază diferența și cele care pun accent pe comunicativitate: ”Briefly, we can say that authenticity (A) involves (i) creation and construction as well as discovery, (ii) originality, and frequently (iii) opposition to the rules of society and even potentially to what we recognize as morality. But it is also true, as we saw, that it (B) requires (i) openness to horizons of significance (for otherwise the creation loses the background that can save it from insignificance) and (ii) a self-definition in dialogue.” (*idem*: 66)

Taylor recunoaște că există o tensiune constitutivă între cele două grupuri de trăsături, dar consideră că excluderea oricăruia ar avea ca rezultat o definiție trunchiată, aptă să genereze regretabile *malentendu*-uri. Doctrinile care exacerbează grupul (A) și neglijează (Bi) sau (Bii) sunt variante de post-nietzscheanism (printre ele, și deconstructivismul) ce se fac vinovate de confuzia dintre „autenticitate” și „libertatea autodeterminării” (“self-determining freedom”), cu efectul degradării morale a „culturii autenticității” (*idem*: 67-69). Poziția implicită a lui Charles Taylor – între ”the boosters” și ”the knockers of authenticity” – poate fi rezumată prin îndemnul la responsabilizare, adresat adeptilor curentului cultural discutat: sau, în limbajul schematizat de mai sus, prin recomandarea de a împlini cele două mănunchiuri de trăsături. Numai astfel se va atinge simbioza dintre opțiunile subiective și valorile comunitare, dialogice, precum iubirea, memoria, rațiunea.

Alessandro Ferrara a dedicat conceptului numeroase studii, publicate în volume individuale, colective sau în reviste de specialitate din 1990 până acum. *Modernity and Authenticity. A Study of the Social and Ethical Thought of Jean-Jacques Rousseau* (1993), *Reflective Authenticity. Rethinking the Project of Modernity* (1998), *The Force of the Example. Explorations in*

*the Paradigm of Judgment* (2008) abordează direct tema „autenticității”. Nota comună a demersului său este încercarea de a reechilibra balanța dintre analizele structurilor literare și comentariul teoretic, cu alte cuvinte dintre estetic și etic. *Reflective Authenticity...* face încă de la început distincția dintre „autonomie” și „autenticitate”, noțiuni specifice iluminismului, respectiv modernității târzii. Ambele își stabilesc ca ipoteză ideea capacității umane de a urma consecvent un principiu etic autoimpus. Dar diferențele, pornind de la acest trunchi comun, sunt consistente. Pentru doctrinele centrate pe „autonomie”, de felul criticii kantiene, valoarea morală înseamnă reconcilierea totală dintre acțiune și rațiune. Activitatea umană e prețuită atâta vreme cât este orientată exclusiv către ascultarea legii; pe când „autenticitatea” acceptă și alte ingrediente psihologice pe lângă „voința morală”. Conform celui din urmă model, în loc să și le repudieze sau reprime, individul este îndemnat să își cunoască și recunoască acele impulsuri care îl deturneză de la respectarea principiilor, pentru a da măsura integrală a valorii umane: ”For the ethics of authenticity, instead, the willingness to abide by formal principles is not the exclusive constituent of moral worth. Rather, all ethics of authenticity start from the assumption that in order to be a worthy moral being, we must not deny or try to suppress, but rather acknowledge the urges which deflect us from our principles, while at the same time continuing to orient our conduct to the moral point of view.” (Ferrara, 1998: 7)

Distanța dintre „sinele real” și „sinele ideal” devine semnificativă pentru etica „autenticității”, o incorectă evaluare a ei putând conduce la cazuri tragice de alienare, așa cum Ferrara va demonstra în altă parte, prin intermediul literaturii. Empatia, autocunoașterea, autoacceptarea emoțională (cu toate defectele sau slăbiciunile inerente omului în carne și oase) joacă un rol central în autoconstrucția morală. Universalismul modernității timpurii fiind lăsat în urmă, ca o legislație castrantă, se simte nevoia unui nou tip de universalism, care să țină cont de diferențele dintre identitățile reale. Rousseau, Herder, Schiller, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger sunt enumerați printre cei care au contribuit la dezvoltarea acestei paradigme secunde, al cărei punct culminant, din perspectiva eticii, este formularea unei „teze a autenticității”, a unui principiu formativ regulativ care să răspundă și corespundă pluralității ireductibile a identităților proliferate în lumea contemporană. Chestiunea pare să se complice cu atât mai mult cu cât Ferrara ia în calcul trei tipuri diferite de identități: individuale, colective și simbolice (ultimele, echivalate cu textele și operele de artă). Aici intervine conexiunea cu esteticul, căci tipul de normativitate spre care se îndreaptă cultura „autenticității” în epoca postmetafizică, de după Turnura Lingvistică, este împrumutat din sfera artelor. Teza „universalismului exemplar” este obținută prin extinderea unei idei preluate din „teoria formativității” a lui Luigi Pareyson: aceea că opera de artă este universală tocmai în singularitatea ei, în sensul că regula sa constitutivă, internă, se aplică numai pentru cazul ei unic (*idem*: 68; Pareyson, 1977: 193). „Universalismul exemplar” al lui Alessandro Ferrara, extrapolat prin omologie cu opera de artă din lucrarea pareysoniană, se definește prin „congruența cu sine” („self-congruency”), ceea ce presupune nu numai coerență, așa cum greșit s-a crezut uneori, ci și prezența altor dimensiuni – vitalitate, profunzime, maturitate (Ferrara, 1998: 5-11).

Ferrara va testa viabilitatea acestui model de normativitate prin rapelul la romanul rousseauist *Julie, ou la nouvelle Héloïse* (1761). Julie d'Étanges, fiica unui nobil scăpătat, trăiește o poveste de dragoste cu preceptorul ei de origine modestă Saint-Preux, după care motive familiale o împing spre o căsătorie de conveniență cu un aristocrat vârstnic, căruia tatăl ei îi era într-un anume fel dator. Povestea nefericitei eroine – care deși duce o viață virtuoasă, dedicată recunoștinței față de părinți, își pierde treptat *la joie de vivre* și se stinge – îi dă eticianului prilejul să gloseze despre necesitatea coapariției tuturor celor patru dimensiuni ale „autenticității” într-un proiect existențial. Căci tânăra își programează viața în funcție de respectarea unui principiu moral, dar nu știe să acorde iubirii pentru preceptor dimensiunea reală: în loc să admită sentimentul ca pe o valoare centrală, ea îl exilează la periferia sinelui, motiv de recurente frustrări și suferințe. Cu alte cuvinte, narațiunea identitară pe care singură și-o construiește are coerență (convergând către un principiu moral indiscutabil), dar e lipsită de profunzime, maturitate (pentru că nu se bazează pe conștientizarea înclinațiilor indeneabile ale „sinelui real”) și, deci, e privată de vitalitate (*idem*: 20). Julie este pentru Ferrara – ca și pentru Rousseau – o eroină reprezentativă: prin aceea că eșuează în căutarea „autenticității”, și astfel e sortită nefericirii. Identitatea ei nu reușește să devină un model de „universalism exemplar”, nu își atinge autoîmplinirea. Ea face eroarea comună de a se considera stăpâna absolută a propriului destin, pe care crede că îl poate modela după cum vrea. Or, o viață „autentică” se construiește nu numai după fanteziile lui „a vrea”, ci și după constrângerile lui „a putea”. Ferrara citează aforismul atribuit lui Luther „Iată-mă; nu pot face altfel” („Hier stehe ich; ich kann nicht anders”) pentru a arăta că „a putea” nu are aici sensul obișnuit din vorbirea curentă, ci înseamnă congruența cu o anumită reprezentare legată de răspunsul la întrebarea „Cine sunt?”: „When Luther says «Here I stand. I can do no other» he neither means that he «cannot» in an empirical sense, as when I say I cannot fly, nor that he cannot in the sense that he would violate some external imperative. He means that if he were to act «otherwise», he would no longer be in a position to answer the question «Who am I?» in the same way as he wishes to.” (*idem*: 13)

Idea dezvoltată de Ferrara este că, într-adevăr, precum Julie, ne construim identitatea prin propriile alegeri făcute de-a lungul vieții, dar ar fi o naivitate să credem că avem controlul asupra tuturor variabilelor procesului. De aici și paradoxul că „actorul” uman este și nu este „suveranul absolut” al autocreației (*idem*: 14). Sunt unele lucruri pe care le poate schimba și altele pe care trebuie să le accepte așa cum sunt. „Autenticitatea” (prin toate cele patru dimensiuni ale sale) creează o punte necesară între „ceea ce ești” și „ceea ce trebuie să fii”, între latura „descriptivă” și cea „prescriptivă” a identității: „These dimensions of *authentic subjectivity* [...] cut across the traditional dichotomy of «descriptive» and «prescriptive»: their status is similar to that of a vocabulary with which we sum up who we are when we are in the process of redefining who we want to be. That «reconstruction» is neither purely descriptive nor prescriptive.” (*idem*: 14)

Redefinirea identității trebuie să țină cont, așadar, de conținuturile reale ale conștiinței. Chestiunea este tradusă într-un limbaj psihanalitico-politic, într-o

„mizanscenă” memorabilă din *Reflective authenticity*... Ferrara pornește de la teoria post-freudiană a lui Kohut, potrivit căreia suveranitatea egoului se manifestă „înăuntrul”, mai degrabă decât „asupra” sinelui. Ni se sugerează imaginea plastică a unui spațiu democratic în care ego-ul, actor politic decizional, este obligat să se consulte cu toți constituenții sinelui (impulsuri, dorințe, instincte...) în funcție de reprezentativitatea lor. Metafora tradițională a „controlului”, a dominării represive, e lăsată pentru cea a „guvernării înțelepte”, bazate pe medierea și reconcilierea dintre părțile disonante ale sinelui: ”To have sovereignty means, from this vantage point, to *govern wisely* the internal realm – a relation which includes not only knowledge of drive-related and self-related needs, but also the capacity to fully represent, in the *political* sense of the term «representation», psychic constituencies made of ambitions, desires and needs. [...] Sovereignty is, rather, characterized by the ego’s effort to mediate and reconcile the dissonant parts of our psychic being. Kohut’s ideal of sovereignty points to the possibility of a non-repressively integrated subjectivity, a «non-violent unity of the self», a «fully embodied integration of the ego and the drives» or, in another vocabulary, to an authentic relation of the self to itself.” (*idem*: 105-106)

Reprezentarea identității ca „guvernare înțeleaptă”, democratică, înlocuiește concepția mai veche, esențialistă, conform căreia o voce unică interioară, corespunzând stratului celui mai profund al ființei, ne dictează fără greș opțiunile, odată ce a fost identificată. Eticianul italian nu este primul care o asociază cu existențialismul (*idem*: 51-53). Înaintea lui o făcuse de pildă Gombrowicz, într-o pagină de *Jurnal* din 1956: „S-o spun limpede chiar de la început: aceasta mă îndepărtează cel mai mult de existențialismul clasic. Pentru Kierkegaard, Heidegger, Sartre, cu cât e mai profundă conștiința, cu atât e mai autentică existența, ei măsoară cu intensitatea conștiinței sinceritatea, autenticitatea trăirii. Dar oare calitatea noastră de oameni e clădită pe conștiință? Oare conștiința aceasta, dobândită cu mare strădanie, extremă, nu se naște *între* noi și nu din noi – fiind produsul unui efort de perfecționare reciprocă în cadrul ei și de confirmare la care un filosof îl silește pe un altul? Nu e oare omul, în realitatea sa privată, ceva copilăros și mereu mai prejos decât conștiința lui... pe care o resimte totodată ca pe ceva străin, impus și neesențial? Dacă e așa, atunci acest infantilism ascuns, această degradare tănuită, e gata să vă arunce în aer mai devreme sau mai târziu toate sistemele.” (Gombrowicz, 2007: 315-316) Din delimitarea pățimașă a lui Gombrowicz rezultă în primul rând convingerea că existențialistii ilustrează încă tipul de gânditori care privilegiază conștiința în fața existenței pure și simple (aceasta din urmă fiind, după cum știm, asociată de scriitorul polonez cu „sfera imaturității”). În al doilea rând, oarecum în răspăr cu litera teoriei sartriene, le reproșează existențialistilor că își reprezintă conștiința ca pe un produs exclusiv interior, ca pe secreția unei esențe proprii, în vreme ce el însuși o vede născându-se „*între* noi și nu din noi”, adică din interacțiunea cu socialul. Asemănările nu trebuie duse prea departe, scepticismul lui Gombrowicz e mai degrabă postmodern *avant la lettre*, dar să notăm că el împărtășește aici aceeași viziune a unei identități intersubiective pe care Ferrara o extrage din „paradigma comunicațională” a lui Habermas. Filosoful italian cartografiază teoriile

despre identitate (și, implicit, despre „autenticitate”) în funcție de patru opoziții fundamentale: substanțială vs intersubiectivă, centrată vs descentrată, antagonică vs integratoare, imediată vs reflexivă. Fiecare pereche contrastivă pune față în față două viziuni contrare și complementare asupra identității. Sinele are un nucleu preexistent interacțiunii sociale, sau se instituie prin limbaj/comunicare. El are o structură ierarhică, de tip centru-periferie, sau e o colecție haotică de reprezentări, a căror narativitate e în cel mai bun caz circumstanțială. Se coagulează prin rezistența față de presiunile exterioare sau tocmai cu ajutorul rolurilor și instituțiilor puse la dispoziție de societate. În fine, se definește prin ceea ce e spontan, unic și irepetabil sau prin modul particular în care o identitate știe să își acordeze singularitatea cu idealurile normative împărtășite cu ceilalți. Distincțiile și caracterizările aferente ale celor opt tipuri sunt reluate în mai multe lucrări (idem: 50-60; Ferrara, 2009: 23-27). Ferrara însuși se plasează în categoria susținătorilor „autenticității” intersubiective, centrate, integratoare și reflexive, acolo unde îl situează și pe Charles Taylor. Ceea ce ne interesează în mod special este că autorul reușește să clasifice, folosind un sistem de opoziții intuitiv, gândirea etică de la iluminism și până astăzi, făcând asocieri și disocieri semnificative între diversele variante de hegelianism, marxism, romantism, *Lebensphilosophie*, existențialism, psihanalitism, poststructuralism, postmodernism, postcolonialism etc.

Și reprezentanții români ai „culturii autenticității” interbelice ar fi mai ușor de urmărit cu ajutorul „tabelului” pe care l-a imaginat Alessandro Ferrara. Mircea Eliade, cel care clama în publicistica lui de tinerețe un „centru” sacru și / sau național al ființei, nu poate fi încadrat decât printre susținătorii „autenticității” substanțiale, centrate și antagonice, după cum Eugen Ionescu, radicalul eseist din *Nu* care tocmai se departaja de nucleul dur al „tinerei generații”, se prenumără printre criticii aceluiași tip de identitate. Însă toate distincțiile necesare, înăuntrul grupului de scriitori interbelici care au abordat spinoasa chestiune a „autenticității”, vor putea fi făcute numai odată ce se va fi lărgit cadrul conceptual până dincolo de sfera esteticului, cu ajutorul instrumentelor împrumutate din discursurile etice / filosofice recente.

## **Bibliografie:**

- Ferrara, Alessandro, „Authenticity Without a True Self” (p. 21-37), în Vannini, Philip, J. Patrick Williams, ed. (2009), *Authenticity In Culture, Self And Society*, Ashley Publishing Limited
- Ferrara, Alessandro (1998), *Reflective Authenticity. Rethinking The Project Of Modernity*, London & New York, Routledge
- Gombrowicz, Witold, *Jurnal*, vol. I, 1953-1956, Traducere din limba polonă de Olga Zaicik, Cristina Godun, Editura Rao, București, 2007
- Pareyson, Luigi (1977), *Estetica. Teoria formativității*, Traducere și prefață de Marian Papahagi, București, Editura Univers



Taylor, Charles (2001), *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press

Taylor, Charles (2003), *The Ethics of Authenticity*, Cambridge, Harvard University Press

**NEOMOGENITATEA CLASEI ADVERBULUI ȘI PROBLEMA  
CONVERSIUNII**  
*The Nonhomogenous Nature of the Class of the Adverb and the Problem of  
Conversion*

**Maria-Laura RUS<sup>2</sup>**

*Abstract*

The adverbs are a very heterogeneous class, having many similarities to different other classes, such as the adjective, the pronoun or the preposition. When the form of these classes is identical or partially identical, delimitation between classes is difficult. The feature of invariableness in adverbs can most of the times separate them from adjectives, but when the forms are homonyms, the solution must be found in other part. The regent is frequently defining for the subordinated class. There are also linguists that suggest a double solution in the case of those ambiguous constructions/sentences.

**Keywords:** heterogeneous, adverb, ambiguity, preposition, adjective.

Dintre clasele lexico-gramaticale mai puțin omogene, cea a adverbelor ocupă în mod evident un loc „fruntaș”, aceasta întrucât este cunoscut faptul că adverbele sunt eterogene atât la nivel semantic și funcțional, cât și la nivel sintactic. Mai mult, ele se apropie foarte mult de alte clase lexico-gramaticale, de unde și confuzia cu acestea. În acest sens o atenție sporită trebuie acordată fenomenului conversiunii, întrucât există suficiente contexte în care adverbul trece într-o altă clasă lexico-gramaticală și contexte în care el doar se confundă cu alte clase. Asupra acestor situații ne vom opri în articolul de față.

În cazul adverbelor vom discuta atât despre conversiunea altor clase lexico-gramaticale în adverb, cât și invers, de la adverb spre alte clase lexico-gramaticale. Vom avea în vedere doar o parte dintre aceste procese de ordin lingvistic, întrucât fenomenul în sine este extrem de amplu și considerațiile noastre se vor alinia celor ale unor importanți lingviști care s-au oprit asupra problemei (Georgeta Ciompec, Gabriela Pană Dindelegan).

Conversiunea adjectivelor în adverbe se explică prin apropierea din perspectivă logico-semantică a celor două clase. Vorbim aici de o serie întreagă de adjective calificative devenite adverbe de mod. Aceste adverbe sunt omonime total cu adjectivele din care provin<sup>3</sup> (și anume cu forma lor de masculin, singular, nominativ, nearticulat). Informațiile semantice pe care le transmit pot fi atribuite și verbelor, de unde și posibilitatea

---

<sup>2</sup> Assistant Prof. PhD, „Petru Maior” University of Târgu-Mureș.

<sup>3</sup> Aceste adjective provin din fondul mai vechi al limbii române sau sunt adjective neologice. Pentru adjective din fondul vechi a se vedea un articol al Corneliei Mihai, apărut în 1963, extrem de util, conținând o listă vastă de astfel de adjective: *Valoarea adverbială a adjectivelor în limba română contemporană*, în SCL, XIV, 11963, p. 210-211, iar pentru cele neologice, lucrarea Georgetei Ciompec, *Morfosintaxa adverbului românesc. Sincronie și diacronie*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1985.

conversiunii. Atât adjectivele, cât și adverbele „funcționează ca «predicate logice» de apreciere / de evaluare”<sup>4</sup>.

*Puțul este **adânc**.*

*Gândește **adânc**.*

Natura regentului este definitorie pentru stabilirea clasei în discuție. Cu toate acestea, atunci când contextul este verbal, poate apărea dificultatea la delimitare. Așa este cazul construcțiilor impersonale:

*Este **interesant** să patinezi / a patina / de patinat.*

Atunci când subiectul este un verb la mod nepersonal (infinitiv, supin) sau când construcția are o subiectivă, pe poziția sintactică de nume predicativ avem un adverb. Calitatea aceasta adverbială a elementului din cadrul construcției nu mai este evidentă dacă avem în calitate de subiect un substantiv fost participiu, „a cărui natură foarte abstractă îl face neutilizabil la plural”<sup>5</sup>:

*Este **interesant** patinatul.*

Gabriela Pană Dindelegan subliniază tocmai procesul acesta continuu de trecere de la o construcție „verbală prototipică” la una cu forme verbale nepersonale și apoi la una cu „nominale postverbale”. Deoarece nominalul acesta abstract păstrează unele caracteristici verbale (de exemplu capacitatea de combinare cu adverbul), limita dintre cele două clase lexico-gramaticale în discuție este destul de greu de precizat. Lingvista consideră că „singurul test sigur rămâne înlocuirea formei omonime cu forme distincte pentru adjectiv și adverb”<sup>6</sup> (vezi *bun* vs *bine*).

Invariabilitatea adverbului este trăsătura cea mai evidentă care delimitează această clasă de clasa adjectivelor, dar atunci când vorbim despre adjective invariabile, delimitarea nu mai poate ține cont de acest criteriu:

*Se poartă **mișto** / A compus un cântec **mișto**.*

O altă situație pe care o luăm în discuție aici este conversiunea numeralului în adverb. Puține sunt numeralele sau formele flexionare ale unor numere care pot deveni adverbe. Este vorba despre numeralele iterative care au ca regent un verb:

*Ți-am spus **de trei ori** același lucru.*

În teorie, pot deveni adverbe și numeralele ordinale cu formă flexionară de masculin, acolo unde există, dar în practică sunt utilizate astfel doar primele numere ordinale din serie:

***Întâi**, să mergi să-ți speli dinții; **al doilea**, să te piepteni ...*

Dintre numeralele cardinale va deveni adverb numai forma *una* în expresii verbale precum „a o ține una”, „a fi una”. Doar în limba vorbită mai pot apărea adverbe provenite prin conversiune din alte numere cardinale, cu forma lor de masculin:

---

<sup>4</sup> Gabriela Pană Dindelegan, *Elemente de gramatică: dificultăți, controverse, noi interpretări*, Humanitas Educațional, București, 2003, p. 184. Lingvista vorbește de o predicție de ordinul 1 în cazul adjectivelor și de o predicție de ordinul 2 în cazul adverbilor.

<sup>5</sup> Gabriela Pană Dindelegan, *op. cit.*, p. 185.

<sup>6</sup> Idem.

*Unu, mă gândesc la un plan bun; doi, îl pun imediat în aplicare; trei, observ avantajele planului aplicat.*

Confuzii sau în aceeași măsură ambiguități privind delimitarea adverbului de alte clase lexico-gramaticale există și atunci când adverbul concurează cu pronumele-adjective nehotărâte de tipul *mult, puțin, destul* etc. În prezența centrelor nominale, interpretarea este în favoarea adjectivelor pronominale nehotărâte cantitative, precum și în mod categoric la formele de plural sau feminin:

*Vreau cafeaua cu **mult** zahăr.*

*Să conduci cu **multă** atenție!*

Dacă lipsește capul de grup nominal intervine dificultatea delimitării claselor:

*Vreau **mult**.*

În absența centrelor nominale, formele sunt interpretate drept adverbiale, iar în construcții de tipul: *A cumpărat brânză multă. A mâncat **multă***, femininul indică interpretarea pronominală. În schimb, formele de neutru sau masculin ale substantivelor precedente indică o interpretare adverbială, ceea ce creează ambiguități:

*Pregătise destul material, dar ceilalți îi cereau și **mai mult**.*

Dacă în enunț verbul este intransitiv, având subiect exprimat, interpretarea este clar în favoarea formei adverbiale<sup>7</sup>:

*Așteptarea ține **mult**.*

Din alt unghi de vedere, conversiunea interesează și la adverbele care pot deveni alte clase lexico-gramaticale<sup>8</sup>. Situațiile sunt mai multe și în această privință, dar ne vom opri doar la câteva adverbe care pot deveni în anumite contexte prepoziții. Astfel, prin desemantizare și schimbare de funcție, unele adverbe devin prepoziții, omonime total sau parțial cu adverbele din care provin. Astfel, la omonime totale intră termeni de tipul *cât, drept, deasupra, asemenea, înainte* etc.:

*Vorbesc **cât** vreau. / El vorbește **cât** tine.* (adverb / prepoziție cu Ac)

*Tu vorbești **drept**. / ... drept pentru care s-a încheiat prezenta cerere.* (adverb / prepoziție cu Ac în formula după model străin din finalul documentelor oficiale)

*El merge **înainte**. / **Înainte**-i se află întreaga familie.* (adverb / prepoziție + pronume în D)

În categoria omonimelor parțiale intră, de pildă, locuțiunile prepoziționale *în față, în spatele*, deosebindu-se formal de adverbele corespunzătoare *în față, în spate*:

*Când m-ai văzut, stăteam **în spate**.*

*Când m-ai văzut, stăteam **în spatele** mamei.*

Situația se complică însă atunci când avem construcții de tipul *de-a latul, de-a lungul*. Avem nevoie de contexte nominale pentru a da o interpretare prepozițională construcției (*S-a așezat **de-a lungul** drumului*).

Această trecere continuă de la o clasă lexico-gramaticală la alta, în ambele sensuri, a creat în planul interpretării dificultăți de delimitare netă a claselor, precum și diverse

<sup>7</sup> Cf. Gabriela Pană Dindelegan, *op. cit.*

<sup>8</sup> În acest caz prepozițiile pot fi omonime total sau parțial cu adverbele din care provin.

dispute între lingviști asupra unor construcții<sup>9</sup>. Soluțiile propuse diferă de la un gramatician la altul, comportând o „doză de decizie, deci de arbitrar”<sup>10</sup>.

### **Bibliografie (selectivă)**

Avram, Mioara, *Gramatica pentru toți*, Editura Humanitas, București, 1997

Ciompec, Georgeta, *Morfosintaxa adverbului românesc. Sincronie și diacronie*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1985

Dimitriu, Corneliu, *Tratat de gramatică a limbii române. Morfologia*, Institutul European, Iași, 1999

Pană Dindelegan, Gabriela (coord.), *Gramatica de bază a limbii române*, Univers Enciclopedic Gold, București, 2010

Pană Dindelegan, Gabriela, *Elemente de gramatică: dificultăți, controverse, noi interpretări*, Humanitas Educațional, București, 2003

---

<sup>9</sup> A se vedea disputa privind construcțiile analizabile sau neanalizabile de tipul „înainte de”, „departe de”, „aproape de” etc.

<sup>10</sup> Gabriela Pană Dindelegan pledează pentru acceptarea soluțiilor duble.

# BLACK STEREOTYPES IN AMERICAN MOVIES

Smaranda ȘTEFANOVICI<sup>1</sup>

## *Abstract*

Public education, and society at large, repress exceptional individuals under the guise of not leaving weaker ones behind, pushing every student through the meat grinder at the expense of the gifted. This creates the paradox of an education system in which intelligent students are sentenced to be overlooked by teachers and ostracized by their peers. My paper presents two movies showing young African Americans who are smart and able to succeed overcoming some of the negative stereotypes of popular media.

**Keywords:** acting white, African Americans, black stereotypes, education, movies.

”Our deepest fear is not that we are inadequate. Our deepest fear is that we are powerful beyond measure. We ask ourselves, who am I to be brilliant, gorgeous, talented and fabulous? Actually, who are you *not* to be? We were born to make manifest the glory of God that is within us. And as we let our own light shine, we unconsciously give other people permission to do the same.”

Marianne Williamson

Stereotypes are standardized and simplified conceptions of people based on some prior assumptions; biases support the status quo of power relations – they will always benefit whoever controls the culture. My paper is focusing on two North American movies, *Akeelah and the Bee* (2006) and *Finding Forrester* (2000), showing young African Americans who are very smart and capable to succeed in overcoming the negative stereotypes of popular media.

Eleven-year-old Akeelah Anderson is a really good speller, apparently good enough to win the national championship. But she is also desperately afraid of being ridiculed as a “braniac” by her classmates at their Southern Central Los Angeles inner-city school. Akeelah has inherited her love for words from her deceased father, and she memorizes difficult words as a means of coping with the pain of losing him. She is encouraged, and ultimately, threatened to excel by her teachers, her principal, and her new mentor, UCLA professor Dr. Joshua Larabee. She decides to participate in a spelling bee in order to avoid detention for her many absences. Akeelah tries to hide her talents, but much to her surprise and embarrassment, she wins the school and local spelling bees. Eventually, she realizes that she wants to win the national spelling bee; she wants to succeed, against all prejudice. She will have to overcome her insecurities, her distracting home life, and the knowledge that there is a field of more experienced and privileged fellow spellers. Prof. Larabee becomes a father figure for her: he helps her study and she can lean on him, but on the other hand, Akeelah also helps him confront his past – the loss of his young daughter, and succeeds in changing his attitude towards the future: he leaves his solitary confinement and goes back to teaching at UCLA.

---

<sup>1</sup> Assoc. Prof.PhD, “Petru Maior” University of Târgu-Mureș.

Acknowledgements to Dan Bianca Emilia, MA student, for the contribution to this article.

Jamal Wallace is an African-American inner-city kid from the Bronx projects who has an outstanding talent at basketball and a genius at writing. While always a C student, Jamal comes to the attention of a prestigious New York preparatory school when he scores highly on his standardized tests. While Jamal is given a heavy load at his new school, both he and the board know that the real reason they took him on is for his prowess on the court. Befriended by fellow student Claire and helped along by Pulitzer-prize winning author and recluse William Forrester, Jamal pursues his dreams both on and off the court while overcoming obstacles placed by his bitter literature teacher, Mr. Crawford. As Jamal is shaped by Forrester, he realizes that he is changing the old writer as well, forcing him to confront his past – the loss of his brother, and determining him to face his future – he has got cancer and is afraid to come out of his hiding place and confront the world.

Akeelah and Jamal are both victims of stereotyping, coming from poor inner-city neighborhoods and being African-Americans. They are not expected to succeed academically, despite their amazing intelligence, because the average black students put little effort into schoolwork and despise academic success as “acting white.” Their struggles of self-definition are shaped by their own desires and dreams and also by the messages they receive from significant others: family, mentors, teachers and friends. They fight against stereotypes with their amazing capabilities and intelligence, and their accomplishments are overwhelming and well deserved.

### **Black Stereotypes**

Racial stereotypes have existed in the United States of America since the colonial years of settlement. The early ethnic stereotypes depicted black slaves as joyous, naive, superstitious, and ignorant. They were often portrayed as servile, primitive and simpleminded. Their perception was closely tied to their social strata and even today they are perceived as lazy and very religious. Even after slavery ended, the intellectual capacity of black people was still frequently questioned. In 1916, Lewis Terman stated that black and other ethnic minority children “are uneducable beyond the nearest rudiments of training. ...There is no possibility at present of convincing society that they should not be allowed to reproduce, although from a eugenic point of view they constitute a grave problem because of their unusual prolific breeding.” (21)

Furthermore, the media, and more predominantly the newscasts, portray black people as less intelligent than the white ruling class, showing a disproportionate number of African-Americans living in slums, committing crimes, and in dire need of help from the community. In most films, blacks are shown as morally inferior, using vulgar profanity most of the time, being physically violent and performing acts of offense against the law.

Finally, as a positive trait, blacks are portrayed as excelling in sports. However, by highlighting their natural athleticism, the suggestion of white superiority in other areas is implied – intelligence, for instance. It has been noted many times that American basketball teams are mainly comprised of young black players, whereas their coaches are

predominantly white men, always wearing a suit. John Hoberman states that the prominence of African-American athletes encourages a de-emphasis on academic achievement in black communities. He argues that blacks achieving wealth and fame in sport are still prisoners in a gilded cage created for the profit and entertainment of the white power structure. (23)

As a result, most black kids are encouraged to develop their natural athletic skills, to the detriment of attaining a higher level of education. This is the case of Jamal Wallace, a real genius at writing, an intellectually gifted child, who is encouraged to pursue his outstanding talent at basketball instead. Attempting to convince him of his lack of talent, his frustrated English teacher accuses him of plagiarism, causing tremendous problems for Jamal, a lower-class black student who dared to confront and ridicule his prep school teacher. Also, the members of the school board try to persuade him to do his best on the court and win a very important game, promising him a quick solving of the plagiarism accusation issue. Proving once again his ethnic roots, Jamal refuses the promised help with a quiet stubbornness and pride specific to his race, purposely missing two decisive shots and losing the game.

On the other hand, Akeelah refuses the help from her tutor, professor Larabee, due to a dispute over her lack of commitment and punctuality. She proves to be very stubborn and proud in refusing to apologize for her many missed appointments with the professor and for using slang in repeated occasions – an unforgivable mistake in the eyes of Larabee, who repeatedly forbade her from using vernacular English. She prefers to leave furtively to a spelling club located at a great distance from her neighborhood, and later she involves all her friends and acquaintances in helping her learn hundreds of words.

The use of informal speech, native slang, stubbornness and excessive pride are all considered characteristics of the black race, and both Jamal and Akeelah reinforce their appurtenance to their ethnic group through their speech and actions, and also through their reactions and resilience. Their broken families living in poor neighborhoods, the lack of a father figure and their single, struggling mothers, are also common black stereotypes in the American popular culture of our century.

## **Education**

In the United States, public education and society repress exceptional individuals under the guise of not leaving weaker ones behind, pushing every student through the meat grinder at the expense of the gifted. This creates the upsetting paradox of an education system in which intelligent students are sentenced to be overlooked by teachers and ostracized by their peers.

No Child Left Behind (NCLB) is an education bill enacted in 2002 by President George W. Bush during his first term in office. It tries to make states more responsible for providing good-quality education. Because of its focus on regular testing, NCLB has proven to be highly controversial. Teachers are increasingly only teaching “to the test”



due to the widespread fear that if their students perform badly, it will result in their termination; many students fail to receive a creative, personally relevant and well-rounded curriculum. All students are held to the same achievement standard, as dictated by their state, regardless of their ability level, socioeconomic status and native language.

Akeelah and Jamal come from poor, inner-city, broken homes – most black families consist of single working mothers trying to raise their children. Akeelah’s mother is a widow, struggling to support her children and a fatherless grandchild, while Jamal’s mom is divorced. Their siblings and friends, who are not interested in education, ridicule and bully them for being very smart and for excelling at standardized tests. Rap music, street violence and the rejection of school and authority are most teenagers’ techniques of standing against the domination of the white, ruling class. Akeelah and Jamal try to hide their outstanding capabilities by doing badly in school, their tactics consisting of accumulating many absences, and never doing their homework. They are only doing this in their desperate attempt to fit in – black kids don’t believe that they can be proficient in school, it’s only the white kids who study, and they are very careful to avoid being categorized as “whites”. This reinforces the stereotype of blacks being intellectually inadequate and lazy, although many of them are very talented and capable students.

### **Acting White**

Minority students suffer from the negative prejudices of their ethnic peers, African-Americans being most frequently accused by their fellow students of “acting white”, which refers to a person’s perceived betrayal of their culture and ethnicity by assuming the social expectations of the ruling class – in this case, the white society. Success in education in particular can be seen as being disloyal to one’s culture and ethnicity. A black student trying to achieve high educational success may be seen primarily as trying to make him or herself appear superior to others.

The black students are pressured in schools to use Standard English over black vernacular English. The children speak their ethnic slang, or dialect, in order to differentiate themselves from the other ethnic groups, especially from the whites. For the purpose of accentuating their ethnicity, and to avoid being compared to the white ruling class, both Akeelah and Jamal use slang. Their mentors, Professor Larabee, who is black, and respectively, Forrester, a white writer, continually reinforce the rule of using proper English while the children are with them, by prohibiting them from using slang in their presence. Akeelah is actually forbidden to return to her mentor’s house for tutoring, due to her constant use of slang, while Forrester imposes the rule of compulsory use of Standard English inside his apartment.

Furthermore, both Akeelah and Jamal resort to attending classes in white, rich schools, their choice suggesting that you can only get real, meaningful education in upper-class private preparatory academies. Akeelah, not being able to continue her tutoring with Professor Larabee, sneaks out to a spelling club belonging to a mostly white school in Woodland Hills, a well-to-do neighborhood at the other end of the town. She makes

friends with a few upper-class students, to the dismay of her sister, who feels uncomfortable among wealthy white kids. On the other hand, Jamal is accepted into a private preparatory school in the wealthiest and most exclusive Manhattan neighborhood, due to his outstanding test results. Furthermore, he becomes friends with some of the “two coma kids”, as he calls them, especially with Claire Spence, the white daughter of an extremely wealthy school board member. This budding romance is seen by his friends as a betrayal of his race, because poor black kids are not supposed to befriend rich, white kids. In the end, however, both Akeelah and Jamal obtain outstanding results, making their communities extremely proud of them and showing the world that being smart does not mean that they were trying to emulate their white colleagues. Consequently, they realize that receiving an education is empowering, and they have the responsibility of excelling in order to strengthen their families, themselves, and therefore, to enhance the emancipation growth prospects of their communities.

### **Conclusions**

Stereotypes are simplified conceptions of people based on some prior assumptions and they will always benefit the dominating race. Popular black culture, epitomized by rap music, is the leading-edge of black discontent that rejects education for getting ahead in America. Living dangerously and shunning education has become a hollow means to stand against the assumed white dominators. Jamal and Akeelah prove that aspiring to an education is not acting white, but it is rather taking the right course, by preparing to go forward on infinite pathways to self-determination and success. Education is self-empowerment and children have this responsibility to their communities and to themselves. The differences between the races are far more than skin deep, and one cannot and should not characterize a child by making use of preconceived, racist ideas.

### **Primary Sources:**

[1] *Akeelah and the Bee*. Dir. Doug Atchison. Perfs. Keke Palmer, Laurence Fishburne, and Angela Bassett. 2006. DVD. Lions Gate Films, 2006.

[2] *Finding Forrester*. Dir. Gus Van Sant. Perfs. Sean Connery, Rob Brown, Anna Paquin and Busta Rhymes. 2000. DVD. Columbia Pictures, 2001.

### **Works Cited:**

[1] “Acting White”. *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Wikimedia Foundation, Inc. April 7, 2012. Web. April 11, 2012.

<[http://en.wikipedia.org/wiki/Acting\\_white?vm=r](http://en.wikipedia.org/wiki/Acting_white?vm=r)>.

[2] Dyson, Michael Eric. *Reflecting Black. African-American Cultural Criticism*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993. Print.

- [3] Goldsmith, Susan. "Rich, Black, Flunking (Education Study)". *freerepublic.com*. May 23, 2003. Web. April 20, 2012.  
<http://www.freerepublic.com/focus/fr/916557/posts>
- [4] Hoberman, John Milton. *Darwin's Athletes: How Sport Has Damaged Black America and Preserved the Myth of Race*. Mariner Books, Boston, 1997. Print
- [5] "Stereotypes of African Americans ".*Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Wikimedia Foundation, Inc. April 7, 2012.Web. April 10, 2012.  
 <[http://en.wikipedia.org/wiki/Stereotypes of African Americans](http://en.wikipedia.org/wiki/Stereotypes_of_African_Americans)>
- [6] Terman, Lewis. *The Measurement of Intelligence*. Houghton Mifflin, Boston,1916. Web.  
 <<http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=148134>>
- [7] Vera. "Stereotypes about Minority Groups in American High Schools". *blogspot.com*. 28 May 2009. Web. 8 April 2012.  
 <<http://thisisvera.blogspot.com/2009/05/stereotypes-about-minority-groups-in.html>>
- [8] Wang, Lishing et al. "Controversies of Standardized Assessment in School Accountability Reform: A Critical Synthesis of Multidisciplinary Research Evidence". *ernweb.com*. November, 2006. Web. April 29, 2012.  
 <<http://www.ernweb.com/public/892.cfm>>
- [9] Williams, Robert L. *Racism Learned at an Early Age Through Racial Scripting*. Author House, Bloomington, IN, 2007. Print.
- [10] Williamson, Marianne. *A Return to Love: Reflections on the Principles of "A Course in Miracles"*. Harper Collins, New York, 1993. Print.

# THE IMPORTANCE OF THE STUDENTS' NATIVE LANGUAGE IN TEACHING TRANSLATION

Andreea NĂZNEAN<sup>1</sup>

## *Abstract*

The aim of this article is to emphasize the importance of mother tongue in teaching a foreign language, which has been the focus of many researchers' attention for many years and for many reasons; I will highlight the fact that mother tongue use can help learners to increase and maintain a bilingual personality, it can encourage understanding of other cultures and civilizations, it makes possible prompt and more proficient explanation, it is more appealing and encourages a good relationship between teacher and students.

**Keywords: mother tongue, translation, communication, language, method.**

In the past, most methods in foreign language pedagogy did not favour the mother tongue and they concluded that it should not be used in a foreign language classroom. Nevertheless, in recent times, the attitude to mother tongue and translation in language classes has undergone an encouraging change, emphasizing the importance of using the mother tongue during classes since it motivates learners to take part actively in the class and also the importance of translation since it can contribute to the development of linguistic, grammatical and cultural features as already mentioned before.

Prodromou claims that "Our strategic objective will continue to be maximum interaction in the target language and the role of the mother tongue will be to enrich the quality and the quantity of that interaction in the classroom, not to restrict or impoverish it" (in Cook 2010: 48).

A foreign class in which the mother tongue is not used is too demanding for many learners, who need to be motivated in their challenge in learning a foreign language and sometimes the best way to do it is to allow them to use their mother tongue during classes or to use it in order to give the necessary explanations. As a result, the activities will have positive effects on the students' identity and emotions besides the fact that a sense of class harmony and collective identity will be created.

The native language should be used in the classroom when the teacher explains complicated concepts, introduces new topics and new vocabulary, checks for comprehension, organizes the classroom, tries to maintain discipline, forms the groups for the activities and evaluates students, or when the level of the classroom requires him to use the native language. Students always feel more confident if they have the chance to check the accuracy of the words in their native language. They can do that either by consulting bilingual dictionaries or by asking the teacher for explanations.

It is also Cook who draws attention to the importance of the use of mother tongue during foreign language classes: "Mother-tongue use, in short, is the way to compensate

---

<sup>1</sup> PhD Student, "Al. I. Cuza" University of Iași

for the difference between natural first-language and instructed additional-language acquisition". (2010: 51)

We can identify educational and pedagogical reasons that sustain the use of the students' own language during foreign language classes. The educational ones stress the fact that own-language use can encourage attentiveness to other cultures and ways of thinking whereas the pedagogical ones put emphasis on the own-language use which enables prompt and more productive explanation, is more captivating and less isolated and promotes a good relationship between teacher and students.

There is no convincing reason why we should not make use of the mother tongue in the teaching process; on the contrary, its use is rather valuable because it also motivates the students to think more about appropriate correspondents in their own language. If the students try to say something using the foreign language but they do not know the suitable equivalent, the teacher should allow them to express their thoughts and opinions in their mother tongue, then help them translate everything in the foreign language, thus having the possibility to check their understanding of the new words and phrases, but also of the new topic.

I have also noticed that it is constructive to explain the aims of the class to my students and to discuss any concerns that they have. Whenever I do not have harmony in my class I try to avoid activities which involve my learners in using their native language a lot and I also try to find activities which are stimulating and interesting for them, such as discussions and comparisons of foreign language idioms, of aspects related to culture and civilization or to the everyday life. And I have the satisfaction to teach translation to students who are interested in it and who have developed this interest by working a lot and doing a lot of translation activities, thus discovering by themselves that it is an interesting, complex and valuable activity.

There are many ways and benefits to activate mother tongue in foreign language teaching, although most language teachers are against its use. For instance, it can be a way of activating reticent or introvert students to participate in all the activities developed during the foreign language class; the students can also have the chance to discover by themselves the differences and similarities in the structures and the word order of the sentences.

Nonetheless, I do not want to highlight the fact that the mother tongue should be an essential factor or starting point for a foreign language class, but when it is used correctly and in relationship with the aims and objective of the lesson, it is much easier to follow the curricula.

The key purpose in exploiting these methods and activities in language classrooms is to provide support to foreign language students to achieve perceptiveness and familiarity in the target language. Accordingly, the learners have the chance to increase their command of the language, too.

Cook defines success regarding the use of the foreign language in the following way: "What, for example, if one were to regard 'success' as including the ability to move

back and forth between two languages, to have explicit knowledge of each language and the differences between them, to operate in the new language while not losing one's own language identity, and to have an impact on the new language, making it one's own, and perhaps introducing to it new phrases and ideas from one's own language?" (2010: 100)

Translation requires knowledge and comprehension of both the native language and the foreign one and of the connection between them. Even when translation is only practised in the classroom and students use their native language in other circumstances, it encourages communication across language limitations regarded as a two-way matter, in which significance occurs in the interaction between the two languages. The two languages are equal in the process of translating, since knowledge of both languages and understanding of the connection between them is crucial.

The necessity of translation in language learning is regularly sustained by non-native teachers. Native teachers of English consider that it is not necessary for the foreign language learning to be accomplished so thoroughly during the significant teaching time. They also highlight the idea that, for a better understanding of the lesson, using translation and the mother tongue during the foreign language class is ineffective.

The focus of their attention is communication in the foreign language, so they emphasize the use of the new acquired words and structures of the foreign language in different contexts of communication. They encourage the students to think in the foreign language during the class, but the truth is that the students always relate the new language to their own native language, no matter what the teacher tells them to do, because it is easier for them to find the suitable equivalents in this way. Maybe thinking in the foreign language can be achieved when living in the foreign country for a period of time, getting into contact with its culture, traditions and native speakers and having no other option than use the language all the time. But it cannot be achieved during the foreign language class, or at least not easily.

Translation might be helpful to students in preparing what they want to say or write because it slows the whole process, allows the students to think carefully about what they are about to express and endows them with a source to be as accurate as possible in comprehending what they come across or preparing what they would like to say.

Consequently, in this article, it has been established that translation should be implemented to support a student's natural competence to understand second language information through their first language. Students sometimes use their native language to facilitate the learning of the foreign language and this can have as a result a better preservation of the foreign language and also for a longer period of time.

## **Bibliography**

Baker, M. (ed.) (2001) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge

- Beeby, A., Ensinger, D., Presas, M (1998), *Investigating Translation*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins
- Chesterman, A. (2000) “Teaching Strategies for Emancipatory Translation” in C. Schäffner and B. Adab (eds.), *Developing Translation Competence*, Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins
- Cook, G., (2010), *Translation in Language Teaching*, Oxford: Oxford University Press
- Duff, A. (1990), *Translation*, Oxford: Oxford University Press
- Harmer, J. (2007), *The Practice of English Language Teaching* (4<sup>th</sup> edition), Harlow, England: Pearson Education Limited
- Kelly, D. (2005), *A Handbook for Translator Trainers. A Guide to Reflective Practice* Manchester, UK & Northampton: St. Jerome Publishing
- Schäffner, C. (2004) “Developing professional translation competence without a notion of translation” in K. Malmkjaer (ed.), *Translation in Undergraduate Degree Programmes*, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins

\*\*\*

*Conducting successful translation classes* LLAS Centre for Languages, Linguistics and Area Studies available on line at <http://www.llas.ac.uk/resources/gpg/2798> viewed on May 3rd 2011

*Encouraging Students to use their Imagination*, available on line at <http://suite101.com/article/encouraging-students-to-use-their-imagination-a82347> viewed on 3rd September 2012

Kavaliauskienė, G., Kaminskienė, L., (2007) “Translation as a learning tool”, in *English for Specific Purposes* pp.132-140: available on line at: [http://www.leidykla.vu.lt/fileadmin/Kalbotyra\\_3/57\\_\\_3\\_/132-139-psl.pdf](http://www.leidykla.vu.lt/fileadmin/Kalbotyra_3/57__3_/132-139-psl.pdf)

*Methods of Translation* available on line at <http://www.scribd.com/doc/9248486/Methods-of-Translation> viewed on 10th January 2012

# ANGELA CARTER'S DUPLICITOUS DOLLS

Eliza Claudia FILIMON<sup>1</sup>

## *Abstract*

Angela Carter's fiction offers readers an example of the way male fetishism transforms woman into an object, a toy seduced by other toys, a living doll. The majority of her tales take up the theme of fetishist entrapment in an attempt to make the forbidden voice heard, beyond the confines of rationality. The portrayal of the eccentric feminine takes shape in a new literary space populated with male and female protagonists. This study focuses on the most extreme female into doll transformation in two novels and various short stories by Angela Carter.

**Keywords:** Angela Carter, male fetishism, women, objects, living doll, eccentric feminine.

The self can be described as a mixture of physical and psychological traits which change their meaning according to historical and cultural contexts. As a result, Angela Carter aims at subverting the traditional concept of a stable world and exposing its pattern of relations. Power operates as a set of negotiations between discourses. Foucault (1979) defines violence and sex as official forms of control in *Discipline and Punish*, raising the question of the difference between natural and constructed, which writers such as Angela Carter try to answer. She is constantly searching for modes of subverting the dominant order, in constructing her female characters.

The Gothic tradition plays a crucial part in her fictional play of sexual identity. Her postmodern celebration of the surface is overlapped with the Gothic space of fear and desire. The Gothic genre offers her the necessary framework, with its exaggerating clichés.

She uses the Gothic in various ways, mostly to parody its theatrics of horror, as she is famous for revisionary writing. But her use of the Gothic goes deeper than parodic rewriting. She gives some hint in the 'Afterword' to *Fireworks*:

"Though it took me a long time to realise why I like them, I'd always been fond of Poe, and Hoffman.... The Gothic tradition in which Poe writes grandly ignores the value systems of our institutions; it deals entirely with the profane. Its great themes are incest and cannibalism.... Its style will tend to be ornate, unnatural - and thus operate against the perennial human desire to believe the word as fact.... It retains a singular moral function - that of provoking unease." (BB 456)

What is equally revealing is her subsequent comment: "We live in Gothic times" (ibid.). She describes in Gothic terms her experience of the cultural change after her return to England from Japan, and her description illuminates the lurid side of the contemporary world in which the familiar becomes strange and uncanny.

Critics have termed as an internal contradiction of Angela Carter's works her failure to give a coherent perspective to her characters, whose subjectivity becomes

---

<sup>1</sup> Assistant Prof. PhD, University of the West, Timisoara.



problematic. From an external perspective, Angela Carter appears unable to disengage from the attitude keeping women under domination. It seems, though, that this strand of criticism has neglected the contradictions at work in a single text, a feature typical of writing fiction, according to Bakhtin:

“Instead of the virginal fullness and inexhaustibility of the object itself, the prose writer confronts a multitude of routes, roads and paths that have been laid down in the object by social consciousness. Along with the internal contradictions inside the object itself, the prose writer witnesses as well the unfolding of social heteroglossia surrounding the object” (1981:278).

In line with Laura Mulvey’s definition of women as object of the male gaze, Leilah in *The Passion of New Eve* is glamorous, the sexual object on display, but also the black, threatening other. Although Evelyn gazes and she is just the object of his gaze, he has no access to her inner self. The more idealized her sexual image becomes, the darker her inner self: “in their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded or strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness” (1989:27).

Patricia Duncker calls her style Queer Gothic since her work “shares many themes and stylistic devices with the literature of the eighteenth century” (1996:58). She underlines the horrific setting that alienates the characters and sets them free from reality at the same time. The grotesque arises from the comic treatment of the subject matter, the combination of horror and ludicrous. The literary parody employed to illustrate gender stereotypes takes the shape of puppetry. For Angela Carter, as for Freud, the living doll stands for the ambiguity of beauty which includes both challenge and threat, but for her it also reflects the attitude towards women as objects in a male dominated culture. The passivity of the living doll feeds masculine fantasies but also deprives any carnal relationship of humanity. The automaton is a grotesque figure, a cross between a living creature and a puppet, an incongruous being that horrifies and amuses. The puppet represents the grotesque form of subordination. Melanie in *The Magic Toyshop* is forced into the role of a living puppet in her uncle’s house, against her will, whereas Lady Purple, the oriental Venus, comes to life after draining her old puppeteer of life, and acts out of free will to further re-enact her script.

However, the puppet women are not entirely helpless. They possess a feminine power although they are owned by men. Linda Hutcheon describes this power as

“subjectivity represented as something in process, never as fixed and never as autonomous, outside history. It is always a gendered subjectivity, rooted also in class, race, ethnicity, and sexual orientation. And it is usually textual self-reflexivity that paradoxically calls these worldly particularities to out attention by foregrounding the unacknowledged politics behind the dominant representations of the self- and the other – in visual images or in narratives.” (1985:39)

This new subjectivity must be read beyond the dominant representations, by adopting the postmodern stance that Hutcheon sees as “self-conscious, self-undermining ...wholesale commitment to doubleness, or duplicity” (1985:1).

Fetishism figures prominently in Angela Carter's works. It is a feature targeted at redefining femininity through a critique of male fetishism, as found in the literary canon, and it has earned her Christina Britzolakis' comment: “she writes like an unabashed female fetishist” (1997:46). But Carter is at the same time famous for rewriting literary ancestors' texts. The two features are in fact intertwined, as Britzolakis again suggests:

“Carter has characterized her stylistic excesses as a species of decadence: ‘It's mannerist, you see: closing time in the gardens of the West.’ This comment sits uneasily with her expressed belief in her fiction as an instrument of social change and intervention. But it does resonate with the attraction in her work towards the rhetoric and iconography of a prominent, largely male-authored strand of European literary history, which runs from the mid-nineteenth century through Baudelaire, Poe, Sade [sic], much of French symbolism, the Decadent writing of the *fin de siècle* and Surrealism. Carter's readings of these texts unerringly focus on their metaphorization of femininity in its most fetishized and spectacular forms”. (1997:49)

Consequently, we see how women's fate is bound by fetishes: the Beast, in ‘The Tiger's Bride’, gives the heroine diamond earrings and a sable cloak in the hope to seduce her, the gloved Countess wearing a diamond brooch in ‘The Snow Child’ is “wrapped in the glittering pelts of black foxes; and she wore high, black, shining boots with scarlet heels, and spurs” (1996:193), while Lady Purple, the prostitute turned puppet turned woman again, is the sum of metonymic substitutes: glass rubies, mother of pearl, enamelled tin, clothes of “vibrating purple” (1996:49). Women are fetishised, turned into inert or living dolls, they are commodities, whose exchange value only matters, as Carter reminds us in the opening line of ‘The Tiger's Bride’: “My father lost me to The Beast at cards” (1996:51).

‘The Erl-King’ features an undefined heroine who is lured to her gilded cage by the music played by the Erl-King and, implicitly, by the fascination of the Romantics' image of woman, as suggested by the wealth of hidden quotations from Romantic poetry. The fateful attraction of poetry is indeed exemplified in the very image of the Erl-King and its magic flute.

While ‘The Erl-King’ is a warning against Romantic fetishising, its conclusion does not provide a clear way out of the prison of language. It sets off with the girl victim planning to kill her tormentor: “I shall take two huge handfuls of his rustling hair [...] and [...] I shall strangle him with them”. Liberation seems within reach: “Then she will open all the cages and let the birds free; they will change back into young girls [...]” (EK 91), but already the victory is doubtful if we consider the ambiguous agent that results from the playful use of the pronouns. Neither ‘I’ nor ‘she’ will have the concluding word, and the personal victory song turns out to be only an impersonal, inhuman lament.

“[...] she will string the old fiddle with five single strings of ash-brown hair. Then it will play discordant music without a hand touching it. The bow will dance over the new strings of its own accord and they will cry out: ‘Mother, mother, you have murdered me!’” (EK 91)

The most pronounced puppet theme can be found in ‘The Loves of Lady Purple’ (1974), in which the title heroine, a vampiric marionette, comes to life under the manipulation of the male puppeteer. The uncanny experience is presented as a supernatural event of a doll being transformed into a woman but at the end of the story the supernatural turns ambiguously close to the familiar and becomes uncanny. The tale itself is a rewriting of several literary and psychoanalytical motifs: the fear of a doll coming to life because of its uncanny life-likeness, the threat of its necromantic power, the interchangeable lives of the doll and its creator, and the male fear of female sexuality. Whereas fear and desire are antonymous in Gothic fiction, and the object of disgust holds the hero/ine in enthrallment, these fears in the tale are bound up with a male desire to control the unrestrained female sexuality. The old Asiatic Professor displays an acute desire to define his self through the feared object, Lady Purple, with whom he lives in symbiosis. He creates his doll as a predatory whore enacting dramas of monstrous femininity, such as the show “‘The Notorious Amours of Lady Purple’”.

Lady Purple is very successful, so that she has “transcended the notion that she was dependent on his hands and appeared wholly real and yet entirely other” (1996:43). Not only is she the simulacra of the living, she becomes the simulacra of the dead. As she sadistically preys on her victims she illustrates a deadly, insatiable eroticism. She cannot be either living or dead, since the dead puppet can become alive at will. Lady Purple looks human, but she is a living dead: “although she was now manifestly a woman, young and extravagantly beautiful, the leprous whiteness of her face gave her the appearance of a corpse animated solely by demonic will” (1996:51). Once the puppet turns into a woman, she is no longer the object of desire, “she was not a true prostitute for she was the object on which men prostituted themselves” (1996:46).

“The doll seduces and tortures men, squeezes them dry of money and dreams, and in taunting their desiccated manhood, forces them to watch her make love with a beggar for nothing, and moreover, she does all these compulsively out of a dry desire insatiable and unknowable to herself (LLP 46).

In her involuntary monstrosity she ends up “a marionette herself, herself her own replica” (LLP 47), so tells the ancient puppeteer his audience. The puppeteer plays with his doll's metamorphosis between puppet and woman; he claims his doll had once been a woman but now turned into a puppet, “the petrification of a universal whore,” for “too much life had negated life itself” (1996:44): “she abrogated her humanity. She became nothing but wood and hair. She became a marionette herself, herself her own replica, the dead yet moving image of the shameless Oriental Venus.” (LLP 44)

While monstrous metamorphosis is a recurrent theme in Gothic fiction, it is played

here by Angela Carter in a subversive manner. The same scenario of the doll's transfiguration is duplicated in the tale itself in a reversed way; Lady Purple is transfigured from a puppet to a woman and is doomed at the end of the story to re-enact the scenario instilled by the puppet master.

Apart from narrative self-referentiality, there is an intricate exchange of desire and identity implied in the reflexive structure. As Gothic fiction is a fictional discourse of the self in its fantasy world under siege by the Other, the Gothic monster is often an externalization of the self's fear of the threatening Other. Lady Purple, either a puppet or a woman, is always a monster in the Professor's scenario; in fantasizing her as metamorphosed from woman to puppet he has her under his control.

"In her permanent dormant state she is his sleeping beauty his kiss would not waken" (LLP 43). But his script goes awry; one night "[t]he sleeping wood had wakened" by his kiss (LLP 50) and turned from puppet to woman, and sucked him dry of blood and life. The doll becomes a woman, or an automaton. Or a woman with her sexualized body invariably starts as an automaton for she is awakened by his desire which becomes hers. Can she have an inherent desire of her own other than this dry desire that can never be satiated? The scene of her coming to life is a painful process in which the victim and victimizer exchange positions and desires. The exchange seems fantastic, but it produces an uncanny effect, because for the Professor it is the "return of the repressed" (1996:51), and for the doll it is a confirmation of her firm belief that she is authentic.

It seems that even Lady Purple's revenge is questionable. At the end of the story we see the puppet biting back and draining the puppeteer's blood.

"Lady Purple embodies both the vengeful vampire and the lifeless marionette. Yet in her determination to stalk into the village, she ultimately returns the horror genre to its own sick source. Lady Purple "might now perform the forms of life not so much by the skill of another as by her own desire that she did so" (LLP 51); but a paradox remains:

"had the marionette all the time parodied the living or was she, now, living, to parody her own performance as a marionette? Although she was now manifestly a woman, young and beautiful, the leprous whiteness of her face gave her the appearance of a corpse animated solely by demonic will." (1996:51)

This paradox lies at the core of the feminist debate about femininity as masquerade, but it also reflects the shaping of characters in fiction. For what are characters if not puppets that reading somehow brings to life? The depiction of prostitutes as "mannequins of desire" can be seen to work as a *mise-en-abyme* of the art of building characters in fiction. Their stylised gestures make each one of them "as absolutely circumscribed as a figure in rhetoric" to become "a metaphysical abstraction of the female" (1996:50).

However, Carter's use of the fetish image here is tricky in that there is nothing extraordinary in the first metamorphosis, from woman to puppet, while the most dramatic moment is the reverse transformation into a vampiric woman, mediated by the

kiss of life:

“Her kiss emanated from the dark country where desire is objectified and lives. She gained entry into the world by a mysterious loophole in its metaphysics and, during the kiss, she sucked his breath from his lungs so that her own bosom heaved with it”(1996:50)

His (the creator's) kiss becomes hers (the creature's). This is the paradox of whether a character results from the fetishising of reality or is a fetish returning to reality. Fantasy allows both, and Carter is thus implying that no fiction really comes to life without it.

In the later novels, sexuality and physical oppression are no longer confined to familiar settings, but are projected into exotic environments, such as the Siberian wilderness, the African coast, or a nightmarish America. The illnesses gnawing at contemporary life surface more clearly in a parodied reality, populated by beings on the margins: *Fevvers*, *Eve/lyn*, *Desiderio*.

*Desiderio* in *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman* is the bastard son of an Indian gypsy prostitute, an origin that gives him a unique and ironic minority standpoint in relation to his post-colonial home. The completion of his assignment to destroy Dr Hoffman's desire machines turns him into a hero, an honour that does not come cheap. The novel reflects the social structures with the various patterns of suffering the protagonist encounters in his journey. Sexuality is the prevailing medium of control and oppression. In keeping with many feminist critiques of psychoanalytic theory, Carter reveals the unconscious to be the repository of patriarchal values. The violent sexual images that make up *Desiderio's* unrepressed fantasies bear witness to the misogyny of Oedipally constituted sexuality. Through her expositions of the patriarchal structure of the unconscious, Carter establishes her position in the text as a moral pornographer, one who engages in “the total demystification of the flesh and the subsequent revelation, through the infinite modulations of the sexual act, of the real relations of man and his kind” (2000:19).

*Desiderio's* journey to Dr. Hoffman's castle brings him first to a small seaport town, where he visits a circus peepshow tent on a bleak pier. The peepshow features “THE SEVEN WONDERS OF THE WORLD IN THREE LIFELIKE DIMENSIONS” (IDM 42), a series of tableaux carved in wax that describe women in various violent, sexualized poses:

“Exhibit Four: EVERYONE KNOWS WHAT THE NIGHT IS FOR Here, a wax figure of the headless body of a mutilated woman lay in a pool of painted blood. She wore only the remains of a pair of black stockings and a ripped suspender belt of shiny black rubber. Her arms stuck out stiffly on either side of her and once again I noticed the loving care with which the craftsmen who manufactured her had simulated the growth of underarm hair. The right breast had been partially segmented and hung open to reveal two surfaces of meat as bright and false as the plaster sirloins which hang in toy butcher's shops while her belly was covered with some kind of paint that always contrived to look wet and, from the paint, emerged the handle of an enormous knife which was kept always

a-quiver by the action (probably) of a spring. (IDM 46)

Carter's view of such uninhibited sexuality appears dark, as further illustrated in the description of the rest of the "Seven Wonders". As moral pornographer, Carter is concerned with interpreting how the heterosexual male gaze constructs the object of desire. In the universe of Dr. Hoffman, the object of desire is deconstructed through the act of gazing—that is, the image that Desiderio perceives is one whose content reveals the politics underlying its construction. The very title of the "Fourth Wonder" is significant: the phrase "Everyone knows what the night is for" has special resonance for the feminist political sphere. The night challenges women's autonomy, her wholeness—thus Desiderio's unrepressed desire constructs a woman whose wholeness has been irreparably violated: "her breast is sliced open. Her headlessness underscores her lack of subjectivity" (IDM 48).

As Desiderio proceeds through this landscape of unrepressed desire, we find that each chapter of his adventure centers around the brutal sexual subjugation of a woman or group of women. The "moral" of this succession of increasingly disturbing pornographic images and encounters seems to be that it is only our repressions that separate us from the dictates of a brutal patriarchal unconscious. The ambiguity in the text often makes it impossible for the reader to differentiate between the images of the pre-Hoffman reality and the products of the desire machine.

Each place Desiderio visits shows a negative model of femininity: Mary Anne of the Mansion of Midnight, the child-bride Aoi, the whores of the House of Anonymity, the women centaurs, and the main heroine Albertina. The kaleidoscopic image that emerges is indicative of the faults of a misogynist system. Mary Anne "had the waxen delicacy of a plant bed in a cupboard. She did not look as if blood flowed through her veins" (IDM 53), "her kiss was like a draught of cold water and yet immediately excited my desire for it was full of an anguished yearning" (IDM 56).

Desire is defined in ironic terms, firstly through the dissolution of the male/female binary. Albertina "The white evening dress of a Victorian romantic heroine rustled about Albertina's feet and clung like frost to her amber breasts..." (IDM 201)

The images of Mary Anne and Albertina recall the typical Victorian heroine, whose long white dress and pale complexion stand for passivity. However, Desiderio is attracted to the suffering figures, so that we are made aware of his morbid tastes even from Albertina's first appearance, which he recollects: "I would be visited by a young woman in a negligee...which clung about her but did not conceal her quite transparent flesh, so that the exquisite filigree of her skeleton was revealed quite clearly" (IDM 25).

This transparent female body is monstrous, yet luring, as it is not a symbol of the purity of the Victorian victim, but a reflection of the woman as object. By the end of the novel Albertina reverts the angel-of—the —house stereotype and turns into an 'avenging angel' (IDM 216) who tries to kill Desiderio. It is evident that this portrayal of the women as victims highlights male oppression, because Desiderio experiences a sense of guilt

combined with responsibility for the sadistic relation with Mary Anne and for the violent death of her and Abertina: “For it was I who killed her” (IDM 14), “I felt I was in some way instrumental to her death” (IDM 61).

The next grotesque step Desiderio takes is his engagement with Aoi, the child in the River people tribe. The child-bride Aoi “... planted wet, childish kisses on my cheeks and mouth” (IDM 82). She is an example of a sexually trained automaton, a product of customs that have shaped a system “theoretically matrilineal though in practice all decisions developed upon the father” (IDM 80). Like the Amazons, the girls in this tribe are having their genitals manipulated to ensure they perform best within their social context. In the society of the Amazons “...our womenfolk are entirely cold and respond only to cruelty and abuse” (IDM 161), while in that of the Centaurs “...the womenfolk were tattooed all over, even their faces, in order to cause them more suffering, for they believed women were born only to suffer.” (IDM 172)

Desiderio’s voice guides us into each universe and directs the interpretation of its codes. He is proud of his masculine role most of the time, but still notes the absurdity of Aoi’s microcosm, or Mary Anne’s status of a “programmed puppet with a floury face who was not the mistress of her own hands” (IDM 92). The sexual lure these women exercise is gradually uncovered as a consequence of paedophilia and incest.

In chapter five, “The Erotic Traveler,” Desiderio is given a lift in the carriage of a man who turns out to be a Count of Lithuania. During their travels, the Count, whose autobiography is meant to be a grotesque exaggeration of the life and times of the Marquis De Sade, entertains his guest with exotic tales of sexual conquest, each more bizarre than the last. As the Count observes at the outset of his confessions,

“The universe itself is not a sufficiently capacious stage on which to mount the grand opera of my passions. From the cradle, I have been a blasphemous libertine, a blood-thirsty debauchee. I travel the world only to discover hitherto unknown methods of treating flesh” (IDM 126).

The Count brings Desiderio to a whorehouse where, despite the house’s name, “The House of Anonymity,” they eventually find Albertina—Dr. Hoffman’s daughter and the object of Desiderio’s desire. Because Albertina has a strong presence both in the non-Hoffman reality of the novel and in Desiderio’s unrepressed desires, she sustains the ambiguous nature of the reality status of the scenes in which she appears. Desiderio’s description of the denizens of the House of Anonymity paints a grotesque picture of womanhood:

“There were, perhaps, a dozen girls in the cages in the reception room and, posed inside, the girls towered above us like the goddesses of some forgotten theogeny locked up because they were too holy to be touched. Each was as circumscribed as a figure in rhetoric and you could not imagine they had names, for they had been reduced by the rigorous discipline of their vocation to the undifferentiated essence of the idea of the female. This ideational femaleness took amazingly different shapes though its nature was

not that of Woman; when I examined them more closely, I saw that none of them were any longer, or might never have been, woman. All, without exception, passed beyond or did not enter the realm of simple humanity. They were sinister, abominable, inverted mutations, part clockwork, part vegetable and part brute.” (IDM 132)

In *The Sadeian Woman* (2000), Carter describes the way in which the subjects of the pornographic text are at one and the same time both reduced to the level of graffiti images and elevated to the status of myth. In both cases, the female subject of pornography loses her identity and becomes a vessel that both contains and conveys the idea of feminine sexuality as constructed by the consumer of the pornographic text. In the scene described above, Desiderio discovers, through close examination of the prostitutes arrayed for the fulfilment of the Count’s desires, that the women are not really women at all. They represent a grotesque articulation of female sexuality effected by patriarchal desire.

Carter's use of the combined figure of the automaton and the vampire to explore female sexual subjectivity under patriarchy can be seen in another tale ‘The Lady of the House of Love’ (1979). In the tale it is the female vampire who experiences her sexual life as an automaton. The beautiful vampire, the Countess, is the daughter of Count Nosferatu and the only heiress to the decrepit castle after the patriarch vampire is staked out by a priest of the Orthodox faith. But before his extermination, the father cried, “Nosferatu is dead; long live Nosferatu!” (1996:196); and he does live, through the daughter. Here we see one of the satirical twists Angela Carter makes of the conventional vampire script, as the father remains undead, haunting the daughter. The house the daughter inherits is a house of shadows, the ancestors watch and desire through the daughter's eyes from their portraits suspended in the family galleries and her bedroom. The woman vampire, a predator of men, enacts her desire as a puppet of the undead ancestors: “She herself is a haunted house. She does not possess herself; her ancestors sometimes come and peer out of the windows of her eyes and that is very frightening.... The beastly forebears on the walls condemn her to a perpetual repetition of their passions” (1996:197). In her haunted state she is like “a ventriloquist's doll,” “a great, ingenious piece of clockwork” whose mechanism is “inexorably running down” and “would leave her lifeless” (1996:204) for she has no real sexual subjectivity. The fatal “queen of night” has no sexual autonomy because this “I” is “only an invention of darkness,” an “I” which “vanish[es] in the morning light” (1996:205), an “I” whose ferocious desire is not just of the other but doubly so as it is the ghost of a ghost, the vampiric father. The woman vampire is offered mirrors which show her monstrous being. The mirror is first provided by the rational eye of the young British officer and then by the shattered dark glasses that make her bleed. The deconstruction of the woman-vampire’s sexuality is to be conducted on two fronts.

The figure of the woman vampire has been a heavily invested site of cultural fears of female sexuality; women vampires in conventional vampire fictions connote aggressive female sexuality and excess, or reflect male fear of the threat of the New Woman as



conveyed in Bram Stoker's *Dracula*. Carter's vampire story parodies the male-centred rational discourse with its exorcising power to show that this power is debilitating for women. The Countess stands for the dark space outside rational discourse, haunting men with her dark excess, while the young man, representing the Enlightenment rationality, exorcises her vampiric power with his rational eye. He sees but disbelieves what he sees, for the woman vampire is outside his belief system; what he sees instead is a sick girl confined to a morbid house awaiting his deliverance.

Secondly, the Countess' doll-like vampiric desire reveals the contradictory nature of feminine sexuality, voracious passivity. A shadowy figure in the house, the woman vampire haunts people with her presence. She is a Gothic captive figure, incarcerated in the castle surrounded by spiky roses (1996:195), sick with a vampiric desire for love. She is "the Sleeping Beauty in the wood" waiting for the bridegroom to bring her back to life with a kiss. Her passivity is her source of power, but her power is forever self-annihilating, because she falls victim to romance, which is ironically her rescue. Love reverses her predatory sexuality and sets her free from the monstrous sexual subject, which means death, and she dies in the forbidden self-reflection. But love is never an unproblematic thing in Carter's writing even when it is liberating. The woman vampire falls in love because it is scripted in her identity. She puts on her feminine identity as she puts on her mother's bridal gown, which is "the only dress she has" (1996:197), and she enacts her life with a script from the Tarot cards which prescribes her fate of love and death.

In Carter's fiction the female subject has a problematic relation with her own body, constructed as a body of the other, a doll's body. This is more the monster than the figure of the vampire woman in Carter's works. She wears her sexual identity on her flesh; the female monsters are already in women; their "monstrosity" is shown when the "natural" sexual performance breaks down and is experienced as uncanny, and the body comes to haunt the sexual subject as a thing scripted up for the performance.

The subversive power of Carter's gender performance has constantly come under criticism. Is it possible for the female subject to subvert the patriarchal discourse from an object position without mimicking it? The mirror in which she sees herself displayed, does not reflect a one-way master gaze from the outside, but a complicated visual exchange the subject participates in; and it is the way in which the female subject participates that determines whether her sexual posing is subversive or objectifying. The game of juggling with being can be liberating or self-effacing; the clowns in *Nights at the Circus* illustrate the latter case. They perform various farces of failed manhood in patriarchal terms. Among them, the master clown Buffo, once a great acrobat, now mimics a man who cannot even manage to walk without stumbling over small things, or a patriarch in "the Clown's Funeral," miming a deceased old man who simply would not fit into the coffin and lie dead, jumping out of it persistently to hang on to the living. The traumatic self-deconstruction of the male ego comes when the mock-patriarch Buffo, chasing in a farce after the "Human Chicken", played by Walser, with a castrating knife, is performing a

real self-dissolution ending in madness. Buffo's disintegration comes from his failed play of patriarchal image, the son failing to become the Father even when he is placed in the patriarchal position. Behind his mock-play of the failed manly image is nothing, still the play of the failed male image, this mocked face has become his face: "am I this Buffo whom I have created?... And what am I without my Buffo's face? Why, nobody at all. Take away my make-up and underneath is merely not-Buffo. An absence. A vacancy" (IDM 122). He is permitted to play, but with the same patriarchal gaze that sees himself, and he plays the "terror" of man, the clown, and becomes a horror to himself.

Women's voices resound in *Nights at the Circus* as long monologues, associated with subversion and with women who are capable of taking control of their own lives.

An example of this is Mignon, whom Jordan (1994:192) describes as bearing an image of Marilyn Monroe. She is presented in a self-mocking attitude as "the Blonde as Clown", Haffenden describes Mignon as one who represents "Europe, the unfortunate, bedraggled orphan – Europe after the war – which is why she carries such a weight of literary and musical references on her frail shoulders" (IDM 87).

Mignon is a born singer and a battered circus wife. Her husband beats her "as though she were a carpet" (NC 115). When they give her a bath, Fevvers and Lizzie find that her skin is "mauvis, greenish, yellowish from beatings" and shows "marks of fresh bruises on fading bruises on faded bruises" (NC 129), which demonstrates how objectified she is by her husband. Palmer asserts that she suffers from the violence "which is rife in a male-dominated culture." (1987:198) Although the novel underscores the oppression of women, it does offer solutions. Mignon, for example, bolstered by encouragement from Fevvers and the musical influence of the Princess, acquires self-confidence and steps beyond her role as "a soiled glove" (NC 155). She pairs up with the Princess to initiate the dancing tigers act, in which the Princess plays the piano and Mignon sings. From simple beginnings, Mignon and the Princess develop a very special kind of friendship that cherishes "in loving privacy the music that was their language, in which they'd found the way to one another" (NC 168). Mignon is strengthened through the music and she believes they "have been brought together, here, as women and as lovers, solely to make" it (NC 275). Fevvers reacts to this by saying that "love, true love has utterly transformed her" (NC 276) in the sense that love has enabled Mignon to become an active subject and discard her vulnerable role as victim.

In the novel, Carter introduces a subversive notion of prostitution by portraying it a positive light. The physical description of the whorehouse is funny, and has a carnivalesque touch. The staircase of the house is described as ascending "with a flourish like, pardon me, a whore's bum" (NC 26) and its drawing room is said to be "snug as a groin" (NC 27). Fevvers further describes the house as having an "air of rectitude and propriety" (NC 26) and as "a place of privilege" in which "rational desires might be rationally gratified" (NC 26), and chooses adjectives that are generally reserved for officially approved institutions. Thus, the novel brings together high and low culture by destabilizing the conventional codes, and launches challenges to the existing rule and

order. Fevvers argues passionately that “no woman would turn her belly to the trade unless pricked by economic necessity” (NC 39) because poverty takes away one’s choices. Marcus says that people should regard prostitutes “not as some alien and monstrous creature but as a fellow human being” (1964:5).

*Nights at the Circus* also tries to follow the progress of the prostitutes after they cease to continue their occupation. Most of them do not succumb to death or venereal disease, and some return back to a regular course of life like any ‘good’ woman. Walser admits that he has known many whores fine enough to be wives. Fevvers’ body is a site inscribed with various discourses and social forces, ranging from the monstrous, the grotesque, to the fantastic. She works as an aerial artiste, making a spectacle of her winged body to an audience who wonders about the authenticity of her unusual body. To combat the objectifying male gaze that sees her body as a fetish, Fevvers poses as a fantastic creature playing, not only with her audience but with herself, the game of hesitancy between fact and fiction—“Is she fact or is she fiction?”. While the danger of objectification is always there, she manages to escape from it through a parodic strategy. The assumption of identity, as Fevvers is sharply aware, is a “confidence trick,” and the identity she assumes for her winged body is a New Woman, free to display her sexual subjectivity. As she laughs joyfully at the end of the novel, saying, “To think I really fooled you!” (NC 195), the “you” is not just Jack Walser her lover, but the reader, and also the gaze she is subject to.

Sexual subjectivity can be a play, a carnivalesque activity, as Fevvers has exhibited. Angela Carter’s female characters cannot be defined as ‘normal’ according to social norms. She brings to the surface hysterical, obsessive, irrational, beastly women in order to explode the *feminine mystique*. But Carter has also cautioned about the subversive power of carnival for it is permitted play, a play with limits set. As carnival concludes, the mechanism of power becomes apparent, and Carter’s postmodern play fades to the Gothic play of uncanny identity.

## References:

- Bakhtin, Mikhail. 1982. ‘Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics.’ 1937-38. *The Dialogic Imagination*. Kenneth Brostrom (trans.). Michael Holquist (ed.). Austin: U of Texas P. 84-254.
- Carter, Angela. 1982. *The Passion of New Eve* (1977). London: Virago Press.
- Carter, Angela. 1984. *Nights at the Circus* London: Vintage.
- Carter, Angela. 1994. *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1972). New York: Penguin Books.
- Carter, Angela. 1994. *Shadow Dance* (1966). London: Virago Press.
- Carter, Angela. 1996. *Burning Your Boats: Collected Short Stories*. London: Vintage.
- Carter, Angela ‘The Lady of the House of Love.’ (1979) in *Burning Your Boats: The Collected Short Stories*. 1996. London: Vintage. Pp. 195-209.

- Carter, Angela 'The Loves of Lady Purple' (1974) in *Burning Your Boats: The Collected Short Stories*. 1996. London: Vintage.pp. 41-52.
- Carter, Angela 'The Erl-King' (1979) in *Burning Your Boats: The Collected Short Stories*. 1996. London: Vintage.pp. 186-193.
- Carter, Angela. 2000. *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History* (1979). London: Virago Press.
- Duncker. Patricia. 1984. 'Re-imagining the Fairy Tales: Angela Carter's Bloody Chambers', *Literature and History*, Spring. Vol. 10, No. 1 pp. 7, 11.
- Foucault, Michel. 1979. *Discipline and Punish*. (trans.) Alan Sheridan. New York: Vintage.
- Hutcheon, Linda. 1985. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. London : Methuen.
- Mulvey, Laura. 1989. *Visual and other Pleasures*. Bloomington: Indiana UP.

# CHALLENGING 'OTHERING' MECHANISMS. REPLACING AFRICAN DARKNESS AND ABSENCE WITH THE LIGHT OF PRESENCE AND CELEBRATION IN CHINUA ACHEBE'S NO LONGER AT EASE AND THE EDUCATION OF A BRITISH-PROTECTED CHILD

Mihaela CULEA<sup>1</sup>

## *Abstract*

The focal point of this paper is the exploration of Nigerian author Chinua Achebe's (1930–2013) literary criticism of 'othering' and the solutions and earnest appeals he launches for eradicating conceptions of difference resulting from colonial ideology. The investigation focuses on both fiction and non-fiction, with special focus on the novel *No Longer at Ease* (1960/2010) and the collection of autobiographical essays *The Education of a British-Protected Child* (2009/2011). The close reading of the two texts discloses Achebe's response to the prevalent themes of darkness and difference associated with the condition of Africans, a response which is redemptive, conciliatory and deeply humanistic. Colonial 'othering' was negatively constructed in terms of ethnicity and race and the writer posits at its core central themes like darkness, absence, and difference. Another common theme of the colonial discourse was its insistence on dehumanizing perceptions of Africans, and Achebe seeks precisely to reinstitute the humanity of his people. The analysis also explores celebration as a key-paradigm proposed by Achebe in order to repudiate the themes of darkness and absence. The denial of the African identity by the colonizer is another key-concern in Achebe's writings, so he also calls forth the recovery of the Africans' name, an act which coincides with the redemption of their abused identity. Finally, the paper focuses on Achebe's view of literature as a celebration of humanity in its diversity, which constitutes yet another type of response to the mentality which harmfully represented the Africans as 'others'.

**Keywords:** Chinua Achebe, 'othering', darkness, absence, presence, celebration.

## 1. Introduction

The present study first seeks to explore some of the 'othering' practices performed by the West in its relation to the African continent, an ideological and discursive mechanism built on conceptions of darkness, difference, dehumanization, and absence. Secondly, it aims to disclose the way in which Chinua Achebe's literary response constitutes an appeal for the reinstatement of a basic human right, the right to an undamaged identity and the right to a free life.

After centuries of colonial oppression and "brigandage" (Achebe 2011: 61), we might expect that the common reactions of the Africans could be wrathful and resentful. However, though Achebe does denounce the crimes of colonial times, he does not look back in anger. On the contrary, he does not want to respond to the victimizer by using his own discursive or ideological tools. He understands that deliverance from the past and the shaping of a bright future for Nigeria depends on a totally different type of ideology, one which rests on the glorification of humanity in its diversity.

Hence, the rehabilitation of the African people's identity in the postcolonial environment represents a central concern for Achebe, who promotes the replacement of the colonial ideology built on conceptions of darkness, absence and denial of humanity with "celebration" (Achebe 2011: 107). This does not represent the happy rejoicing or

---

<sup>1</sup> Assistant Prof., PhD, "Vasile Alecsandri" University of Bacău

solemn performance of a festivity or ceremony. Its basic principle lies in the simple recognition of the other's presence and existence as a human being in the world, an attitude which aims at transforming perceptions of the African from 'someone different' to 'one of us' in the contemporary globalized world. Achebe suggests that, among other things, reinstating the Africans' proper name, which reveals their real identity, and celebrating the other by means of art and literature could constitute viable proposals for annihilating reminiscences of imperial ideology and start shaping a brighter future.

The cultural practice of 'othering' which is specific to colonial ideology has persisted even in its aftermath. Both works reveal that 'othering' involved an invented perception of difference, the propagation of perceptions of darkness, a particular insistence on absence, the constant abuse of the name and identity of the African, robbery and invention. What this paper seeks to explore is Achebe's representation of 'othering' as a process primarily built on the obliteration of the African people's humanity and their very existence, while the redemption of their humanity can be achieved if they start asserting their name, presence and identity in the postcolonial world. Achebe was not seduced by Occidental ideology, nor did he want to supplant African values with Western values, as Njeng (2008) argues. On the contrary, his position is deeply rooted in the traditional ideology and life of the Igbo people, and he often refers to such principles or attitudes which find their viability even nowadays, and celebration, the central solution he launches, is deeply ingrained in his Igbo ancestry.

Thus, the exploration of Achebe's response to 'othering' undertaken in this paper seeks to offer new insights into his work and to show that the lesson taught by Achebe is ultimately a profoundly peaceful and human-centred one. The textual analysis intends to reveal that Achebe's most important literary contribution to the postcolonial redemption of his people does not primarily lie in the promotion of a conception which ruthlessly erases 'othering' as an ideology which maintains difference, discrimination or conflict. The point he makes is much simpler, yet more profound because it mirrors the most terrible atrocity of the imperial mentality. He signals that before talking about equality, tolerance, human adhesion and communion, we need to restore the identity of the African people by performing a simple act, that of acknowledging their very existence in the world. Of course, once this first step is taken, the repelling of 'othering' comes naturally.

In effect, Achebe provides an alternative view to the rather common attitude of striking back with vengeance, thus promoting an essentially humanistic approach marked by a keen interest in the welfare of people, their values and dignity, with respect not only to the Nigerian or African people but to people in general. Since colonization denied the fundamental humanity of the Africans, the restoration of their humanity seems to be an essential component of African identity in the contemporary world.

## 2. The African as 'Other'

'Othering', 'otherness', alterity, marginalisation, stigma, discrimination and inequality represent inter-related concepts which have often constituted the focus of social and cultural research (Spivak 1985, JanMohamed 1985, Hall 1997, Hallam and Street 2000, Baumann and Gingrich 2006, Ashcroft et al. 2007). 'Othering' has also received special attention from medical research with a wide variety of valuable implications for human health issues (Johnson et al. 2004, Canales 2000).

'Otherness' defines the state of being different, whereas 'othering' can represent the action or attitude of perceiving or treating the other as different. Perceiving and understanding difference sometimes helps us find out more about ourselves, so G.W.F. Hegel, in his *Phenomenology of Spirit* (1807), identified the roots of 'othering' in our struggle for identity (MacQuarrie 2010: 360). Built on oppositional binaries, perceptions of difference reveal the gaps between white and black, primitive and civilized, educated and uneducated, good and bad, lazy and hardworking, even human and nonhuman, etc. The 'other' is thus one perceived as being different from the perspective of a dominant group that establishes the norm. Moreover, "such binaries of difference usually involve a relationship of power, of inclusion and exclusion, in that one of the pair is empowered with a positive identity and the other side of the equation becomes the subordinated Other" (Barker 2004: 139).

This is because the discourse and practices of a dominant group represent the factor of authority and establishes the centre, while everything that does not conform to this centre is 'fashioned' as 'other'. As the social, linguistic and psychological mechanism that distinguishes 'us' from 'them', the normal from the supposedly deviant (Johnson et al. 2004), 'othering' creates an exclusionary matrix. Consequently, it also breeds inequality and further produces tension, dissension, or even conflict between members of the two groups by treating the 'other' as inferior. It maintains a gap between the powerful, advantaged and the marginalized or disadvantaged ones (Schwalbe et al. 2000).

'Othering' is also connected to bias, stereotype and prejudice. Stereotypes represent beliefs about the characteristics of groups or individuals. In sociology, stereotypes are defined as simplified and standardized conceptions or images invested with special meaning and held in common by members of a group (Ritzer and Ryan 2011). A fixed, commonly held notion or image of a person or group, a stereotype is based on an oversimplification of some observed or imagined trait of personality, behaviour or appearance. It often represents predetermined ideas held about others who are seen as different and, as a result, it can be used as an indication of superiority and dominance on the part of the one launching the stereotype.

As a means of categorizing people, similar to the original printing stamp used to make multiple copies from a single model or mould, stereotyping involves 'stamping' human beings with a set of characteristics (Lippmann 2009). Negative stereotyping is a form of 'othering' which fractures individuality and reduces human features to simplified representations. Furthermore, stereotypes are emotionally laden and hard to replace or

obliterate. Stored as cognitive schemata, it reflects the dominant ideology within the social context and the ‘otherness’ that we attribute to certain groups in terms of difference (Batziou 2011: 23).

Stereotypes turn into prejudices when negative feelings or attitudes toward the members of a group are displayed (Stangor 2000: 1). The less we individuate people the more prone we are to categorize them and this affects social interaction. When a group considers that it possesses characteristics which make it better than the other group this means that a relation of the type in-group vs. out-group is established. Members of the in-group will not only see themselves as better but they will also favour their group and look down on the other group(s). This can lead to intergroup bias which, in turn, can cause discrimination. In effect, discrimination is a result of categorization and occurs when stereotypes or prejudice lead to negative behaviour toward the others, crime, hate, racism, sexism, anti-immigration bias or certain forms of oppression, domination, or subjugation. ‘Othering’ also contributes to marginalisation insofar as it generates social distance, exclusion or repudiation.

As a process, ‘othering’ is unavoidably linked with the colonial age and its postcolonial critique. Coined by Gayatri Spivak, it refers to the process by which imperial discourse creates its ‘others’ (Ashcroft et al. 2007: 156). Since ‘otherness’ is usually connected to race, ethnicity or skin-colour, the colonial ideology insisted on perpetuating ideas of difference built on discriminatory perceptions regarding the Africans. In this case, too, ‘otherness’ operates at the level of the four interconnected dimensions identified by Hall (1997): linguistic, social, cultural, and psychic. As a result, the production of the colonized subject is often built on power relations where the position of the ‘Other’ represents the centre of authority, whereas the numerous ‘others’ contain the ‘mastered’ subjects (Ashcroft et al. 2007: 156).

In colonial times, the ‘othering’ of the African involved a complex mechanism of devaluation which rested on the joint application of all the concepts presented above because the dominant group of the colonizer asserted difference in a manner that negated the value of that difference. It involved bias, stereotype and prejudice and was also a question of social, economic, or political power. Moreover, the dominant group sought to impose its ideology and dominate the ‘other’ psychologically and culturally on the pretext of superior civilization, authority and command.

Thus, the many abuses of colonialism were rooted in the very perception of the African as ‘other’, a type of identification condemned by Achebe in his essay “Travelling White” (Achebe 2011: 47-53). Obviously, Achebe does not profess himself as a supporter of colonialism, but he openly states right from the beginning of *The Education of a British-Protected Child* that it is useless to start presenting “all over again the pros and cons of colonial rule” (Achebe 2011: 4). Instead, he purposefully takes a different stance from other contemporary critics. First of all, he admits that despite its many wrongs, colonialism must have done “something right” (Achebe 2011: 24). This was particularly



the case of certain people who managed to reach across the brutal political and ideological separation constructed by colonialism.

Secondly, he aims to offer an outlook on events from “the *middle* ground” (Achebe 2011: 5; author’s emphasis). This middle way was very much celebrated by his Igbo countrymen and promotes an equidistant and balanced view of facts. It rests on mindsets placed midway between extremes, on finding an intermediate position between opposites, and on annihilating centres and margins. Fostering cooperation and collaboration, it seeks to achieve blending, compromise or reconciliation and so, a state of harmony.

Thirdly, the author insists on the importance of shaping the present and the future for the Nigerian community rather than lingering in the past. Indeed, the colonial past damaged the African identity and stole its independence, but its tarnished name needs to be spelled out forcefully and thus pave the way to the proper restoration of its individuality in the world.

However, this does not mean that Achebe keeps away from denying the many abuses of colonialism. For example, the disturbing colonial attitude of “imposing oneself on another” (Achebe 2011: 7) utterly contradicts the Igbo mental attitude Achebe adheres to. Thus, colonialism disavowed “human worth and dignity” (Achebe 2011: 22) mainly because of economic and political motives. This is in fact Achebe’s fundamental objection to colonial rule: “it is a gross crime for anyone to impose himself on another, to seize his land and his history (...)” (Achebe 2011: 7).

Colonial discourse was also founded on invention, intention and design (Achebe 2011: 60, 66, 78). It was a carefully planned strategy of repression on the pretext of racial difference, a story built on lie, prejudice and mischief, made up to deceit the blacks, to belittle them and their existence in the world, to bring chaos among them. This invention of difference anticipated two gigantic crimes in world history: the Transatlantic slave trade<sup>2</sup> and the colonization of Africa by Europe (Achebe 2011: 78). The process involved the falsification, denigration and repression of the black man so as “to serve political and economic ends” (Achebe 2011: 63).

Built on negation and repudiation of the other, the colonial discourse of ‘othering’ also went against the principles of the Igbo mentality which insisted on treating the one next to you as your brother. Even more, kinship was seen as almost sacred since “a man’s in-law was his *chi*, his personal god” (Achebe 2011: 37). Brotherhood entails warmth, respect, admiration, thankful recognition, generosity, kindness and honest behaviour towards the others regardless of any type of difference. However, by means of its practices, colonialism turned people into enemies and encouraged domination and hatred.

It seems that Achebe retains a feeling of scepticism and counterbalances benefits (education, opening up to the world, language) and disadvantages of colonialism (promoting violence and difference, linguistic denigration, psychological abuse, ideological dominance and mistreatment, economic and political interests, the invalidation of

---

<sup>2</sup> The devastating effects of the Transatlantic slave on Africa’s economic, social and political development are discussed minutely by M’baye (2006).

humanity, the characteristics of Western culture as a “dictatorial, authoritative and invasive” one (Achebe 2011: 68). Still, his bitterest tone echoes anguish against the greatest crime of colonialism, that of abusing and denigrating the human being under the disguise of religious discourse. The deceit shows that the present ‘saviours’ were, in fact, the very abusers of the past:

“centuries before these European Christians sailed down to us in ships to deliver the Gospel and save us from darkness, their ancestors, also sailing in ships, had delivered our forefathers to the horrendous transatlantic slave trade and unleashed darkness in our world?” (Achebe 2011: 38)

Achebe points out that the colonization of Africa was based on economic and political interests. However, it constituted an act of stealing (Achebe 2011: 61, 112, 118) which involved the dispossession of land, but also of language, traditions and history. All of this, of course, together with the questioning of the humanity of the people themselves (Achebe 2011: 112) translated into an act of annihilating humanity.<sup>3</sup>

As we have previously highlighted, the recognition and treatment of the other in negative terms has constantly permeated various discourses dealing with the African other. Achebe’s solutions are undergirded by a series of concepts that have their roots in his traditional culture, namely the “*middle ground*” (Achebe 2011: 5) and “*duality*” (Achebe 2011: 6), both being assisted by the concept of “*diversimilarity*” (Loden & Rosener 1991).<sup>4</sup> The next sections discuss the elements of the ‘othering’ mechanism in detail, as well as other solutions formulated by Achebe in order to fight this mechanism.

### **3. Darkness as ‘Othering’ vs. the Apparent ‘Light’ of (Post)colonialism**

One of the recurrent themes in the colonial discourse is the African people’s barbarism and uncivilized nature. This view often served political ends and led to the disempowerment of the colonized group if we consider that in “the history of western imperialism, such claims of moral victimhood have often served to justify the consolidation of imperial power” (Smith 2012: 3). This condition of inferiority assigned to the African fellow being is also related to the invention of difference which basically derives from a problem of perception – the perception of blackness, of a different complexion which has often been used as an explanation of difference. Thus, Achebe also tackles the problems of equality vs. ‘otherness’ and proximity vs. distance. In Europe’s perception, despite its spatial proximity, Africa occupies “the farthest point of otherness” (Achebe 2011: 77). Historically and geographically, Africa and Europe share a number of similar aspects, but it is only latitude which is often used as an argument for difference,

---

<sup>3</sup> Less interested in the human being, it was the land that mattered, and the “The Scramble for Africa” (1884) allowed major European leaders to cut Africa into slices and share this great cake together, as Baloubi shows (1999: 611).

<sup>4</sup> For a detailed analysis of these solutions see Mihaela Culea, “Middle Ground”, “Duality” and “Diversimilarity” as Responses to Postcolonial and Global Challenges in Chinua Achebe’s *The Education of a British-protected Child and No Longer at Ease*”, in *Respectus Philologicus*, no. 24(29)/2013, pp. 151-161.

engendering the existence of different complexions (Achebe 2011: 8). This invented perception of difference made the Africans conform to a typology including “dark, ominous, different” (Achebe 2011: 88). Primitive, savage and brutish behaviour is also associated with the Africans who live in a place of “dark impulses and unspeakable appetites” (Achebe 2011: 115).

Darkness sends to blackness and its cultural implication has often fuelled the black stereotype associated with ‘othering’ practices. So, what does “light” stand for? First, it metaphorically indicates whiteness, the colonizer’s world, or the Western world. It signifies the white supremacist position which cannot be contested. Second, from the colonizer’s perspective, it meant bestowing onto the Africans everything they apparently did not possess. In other words, the gifts of civilization, according to the Western model: education, scientific advancement, religion, administrative and political structures, social structures and hierarchies, and even Western mindsets. The Western world shaped the centre while the African setting formed the periphery, which was expected to conform to the practices of the centre and thus preserve its position of marginality. In *No Longer at Ease*, Mr Green, the senior officer, is compared to Joseph Conrad’s Kurtz from the novel *Heart of Darkness* (1899). Mr Green takes his civilizing mission seriously, thus bringing light to the African people, so he identifies Africa with a state of subordination and inferiority in relation to the West. He believes only in “the Africa of Charles, the messenger, the Africa of his garden-boy and steward-boy” (Achebe 2010: 84). In his view, the British mission in the heart of darkness was still incomplete and he could not accept the emerging dawn of light. For those like him, the defining characteristics of the centre could not be contested, subverted or deconstructed.

Yet, Achebe indicates that the only valid interpretation of light refers to the recovery of Nigeria’s condition of normality as a nation, thus paving the way for progress, an intention which has still been a utopian project in its post-independence years. Achebe admits that Nigeria, as a new nation, still has a long way to go and certainly needs time to grow from a wayward child to a fully responsible adult. But people like Mr Green denied Nigeria’s chance to achieve independence, liberation and growth. Metaphorically speaking, colonialism itself turned into a state of darkness for the African people, while the emerging daylight of independence brought much brighter prospects. Henceforth, “Kurtz had succumbed to the darkness, Green to the incipient dawn” (Achebe 2010: 85).

One of the outcomes of this perception problem which insisted on difference and subordination was that the colonized individual was perceived as a “minor requiring protection” (Achebe 2010: 7). The official designation of an African individual in pre-independence years was that of a “British Protected Person”, a tag which framed an “unexciting identity” for Achebe (Achebe 2010: 39) during his studies at the BBC Staff School in London. The turning of a “victim” into a “minor” (Achebe 2010: 7) emphasized once more the discourse of superiority and advantage professed by the colonizer who identified himself as a protector.

Even later, in postcolonial times, abuse has still taken the form of practices such as ‘othering’, discrimination and racism. For instance, the African nationality was included in the category reading “Other” in immigration forms, the other boxes being for “European, Asiatic” and “Arab” nationalities (Achebe 2011: 48). Being prohibited accommodation or alcoholic drinks, or having to travel in separate partitions in the bus (as shown in the essay “Travelling White”, Achebe 2011: 47-53) seems outrageous for Achebe as he travels to Southern Rhodesia. Nevertheless, Achebe dares to travel like the whites do, fighting the hostility of the white travellers and thus seeking to deconstruct a set of common ‘othering’ practices. Unfortunately, the promised implications of light in postcolonial times seem to lag or fail to reach full development mainly because of ideological reasons.

#### **4. Replacing ‘Othering’ with Celebration**

‘Othering’ set the scene for oppression and also upheld Western racism against the African fellow being. Achebe also shows that the colonial rhetoric of ‘othering’ was also constructed on animalization, a state of absence and the ultimate annihilation of humanity understood as the condition of being human. For example, one of the components of this discourse is the depiction of the African as a subhuman being, a primitive brute or creature. In line with Conrad’s writings, a long literary and historical tradition of representing the African as an animal has existed through centuries. Africa has often been depicted as a zoo (Achebe 2011: 62), a derogatory and even dehumanizing representation perpetuated by many, be they writers or just ordinary people. We can even identify the emergence of the “colonial genre (...) beginning with Rudyard Kipling in the 1880s, proceeding through Joseph Conrad to its apogee in E.M. Forster and ending with Joyce Cary and Graham Greene” (Achebe 2011: 63). Their accounts substantiate this dehumanized perception of Africans, a view which underscores their apparently rudimentary nature, their lack of education, the existence of forms of worship (including the fact that they worship any European who comes along and even European objects) (Achebe 2011: 89), or their lack of social or political responsibility (Achebe 2011: 63). Another aspect which weakens the humanity of the African people refers to the formulation of typologies about them which place them in classes defining “something dark and ominous and different” (Achebe 2011: 88). By means of typologizing, this type of representation reduces their personality and worth as individuals, thus including them in stock, fixed, standardized images or patterns. In response, Achebe reiterates the general message of his works, that of seeing and treating the Africans “for what they are: human beings” (Achebe 2011: 88).

Therefore, the colonial discourse and its underlying ideology concerning the Africans were constructed on negation, lack or absence. Achebe observes that there is a whole list of what the Africans were said “not to have or not to be” (Achebe 2011: 114): they did not have a soul, a history, reason or awareness of themselves, religion, culture, not even human speech, being merely capable of making sounds and babbling, no intelligence, and no accountability (Achebe 2011: 114). Colonial narratives about the

Africans often excluded the African voice from their representations, and this type of discourse based on absence fuelled a negative image of the African in the cultural imagery of the West, depicting “the perfect canvas on which to project phobias or forbidden fantasies, a savage bereft of rationality and morality, fit only for subjection or charitable aid” (Ochiagha 2012: 99). This (mis)representation of African identity as lack or absence of value and worth corresponds to an important characteristic of the ‘othering’ process, which demonstrates that “defining the other is the project of colonizing praxis” (MacQuarrie 2010: 636).

As a result, the most important step in rehabilitating the position of the Africans in the world is their recognition as human beings, an attitude which is synthesized by the concept of celebration. This basic idea of admitting or acknowledging the existence of the African as a human fellow originates in the traditional mentality of the Igbo people. It is connected to the building of the *mbari* temple of art by the Igbo community, which represented “a celebration, through art, of the world and the life lived in it” (Achebe 2011: 108). The sculptures in the temple were representations of all the people and even objects the Igbo community came in contact with, no matter what their presence signified for them. This means that their entire experience, even the encounter with the colonizer and his presence, occupied a part in the temple. It was not a ritual of blind adoration or awkward manifestation of mysterious forces, but an artistic medium “to domesticate that which is wild” (Achebe 2011: 110), new or unknown, a way to become familiar with new experiences. It was a celebration, indeed, but one with special significance because “to them, celebration is the acknowledgement, not the welcoming, of a presence. It is the courtesy of giving to everybody his due” (Achebe 2011: 110-11), so it involved the fair treatment of everyone. For the Igbo people, art was a vehicle for celebrating reality based on the simple action of recognizing another human being’s existence. The violation of this principle breaks the harmony and can only lead to some form of conflict, just as the colonial project showed. For them, “any presence which is ignored, denigrated, denied acknowledgement and celebration, can become a focus for anxiety and disruption” (Achebe 2011: 110).

Achebe himself was influenced by two types of inheritance, his pre-colonial and colonial heritage. He does not show resentment; instead, he tries to understand the past and show appropriate recognition for everything that was a part of his experience in the world. It is as if the time line is divided into three sections, the colonial inheritance being his “Middle Passage” (Achebe 2011: 111) in life, between the pre-colonial Igbo ancestry and the postcolonial experience. Giving all these aspects their proper due is part of the philosophy emanated by the *mbari* celebration.

While the African recognized the presence of the colonizer and even offered him a place in the *mbari*, the colonizer performed a double type of mischief. First, the colonizer generated an existential crisis after denigrating the Africans’ existence as humans by perceiving them as animals. Second, he denied the very presence of African people on their own land altogether. A strange, dark, elusive, weak creature, the presence of the

African on his own land was hardly decipherable and could not change the colonizer's designs. In effect, Achebe signals the fundamental significance of "presence" for colonialism, which represented "the critical question, the crucial word" (Achebe 2011: 112). The repudiation of the African's presence was the "keynote of colonialist discourse" (Achebe 2011: 113) and concurred with the invalidation of the Africans' existence and the formation of a matrix of exclusion. The example given in *The Education of a British-Protected Child* illustrates the total obliteration of the African 'other':

*"Question:* Were there people there? *Answer:* Well ... not really, you know ... people of sorts, perhaps, but not as you and I understand the word." (Achebe 2011: 113)

The celebration principle can also be associated with the necessity of adaptation related to human experience in the third section of the time line, namely in the postcolonial context. In *No Longer at Ease*, after the last link with the clan is broken, Obi recollects the gradual disempowerment of his Igbo clansmen by the white man's policies and feels at ease because he realizes that he must accept the changes in mentality initiated by the colonial rule, and that he must recognize rather than refute these transformations in the reality he experiences: "We all have to stand on the earth itself and go with her at her pace" (Achebe 2010: 133). Achebe suggests that even though the values or principles of the new Nigerian society are different, unstable, sometimes disruptive or harmful as compared to the traditional society, adaptation should come naturally to those who live in the new times because "greatness has changed its tune. Titles are no longer great, neither are barns or large numbers of wives and children. Greatness is now in the things of the white man. And so we too have changed our tune" (Achebe 2010: 43). And this is a consequence of understanding the importance of celebration, as well.

In *No Longer at Ease*, Obi finally understands that he must come to terms with the present reality and its change from the past. This coincides with the death of his old self which leaves room for the emergence of a new self, one which is more suited to the new order of things, "feeling like a brand-new snake just emerged from his slough" (Achebe 2010: 132) and which makes him a "cultural hybrid" (Gandhi 2012).<sup>5</sup> His name is suggestive of the restoration of harmony after starting to accept the new reality, his full name, Obiajulu, meaning that "the mind at last is at rest" (Achebe 2010: 5). The transition from uneasiness and disrootedness at the beginning of the novel to this state of easiness in the end is the result of a process in which alienation and displacement must give way to adaptation to the new social, cultural or political environment. This kind of liberation makes him adaptable to the transformed reality he is a part of, while a changed self takes shape:

---

<sup>5</sup> For the role of religion in the creation of this type of hybrid identity as well as for a discussion of the two-dimensional reality of identity – which contains aspects of the past but also involves a prospective dimension – see Lundby and Dayan (1999).

“He no longer felt guilt. He, too, had died. Beyond death there are no ideals and no humbug, only reality.” (Achebe 2010: 133)

In *Things Fall Apart*, Achebe presents the collapse of the Igbo community and its norms because of the colonial presence, but he also signals that coping with change is also crucial. As a result, in consonance with W.B. Yeats’s view, Achebe illustrates that “no civilization can remain static or evolve forever towards a more inclusive perfection. It must both collapse from within and be overwhelmed from without, and what replaces it will appear most opposite to itself, being built from all that it overlooked or undervalued” (Stock 1970: 106).

### **5. The Recovery of the Africans’ “Proper Name”<sup>6</sup>**

The elimination of ‘othering’ practices must necessarily include the free and open assertion of one’s identity, a fact which was utterly rebuffed by the colonial mission. An integral element of human identity (Morărașu 2007), naming, re-naming, mis-naming, forgetting one’s name, losing one’s name, falsifying or giving one’s real name constitute important aspects for Achebe in his essay “Spelling Our Proper Name” (Achebe 2011: 54-67) written in 1988. First, naming is inextricably imbued with cultural features and values so it cannot be perceived outside the cultural background it speaks of. This is because “a name is a description with historical connotations, personal meanings, and cultural resonances drawn from our conscious environment but reflective of our subconscious selves” (George Melnyk, *Poetics of Naming*, 2003, *apud* Morărașu 2007: 77).

As a result, in *No Longer at Ease*, naming is associated with ethnic identity. The protagonist realizes that he had never known Nigeria fully or accurately until living abroad, for “it was in England that Nigeria first became more than just a name to him” (Achebe 2010: 10). In England, his longing for his home country fuses with remembrances of his Igbo tradition. However, upon return, he faces the bitter gap between the idealized image he had formed about Lagos and the reality which exposes a shallow, flashy, crowded, dirty yet highly urbanized space. It is the novelty of this space that shocks him and this type of newness, which is the result of Nigeria’s new political status, does not match his recollection of the ancestral social, cultural and political organization. Under the circumstances, Obi feels he must renegotiate his ethnic identity in the changing environment of his community.

Naming undeniably connects the recognition of another human being’s presence with the acknowledgement of his identity. Hence, the loss of name leads to the fracturing of identities and the dehumanization of African-Americans in colonial discourse. A special intercontinental relation between Africans and Americans was born as a result of the slave trade. The physical rupture between home and diaspora, slavery and oppression led to forgetting “who they were, their proper name” (Achebe 2011: 56), so the integrity and truthfulness of their identity were damaged.

---

<sup>6</sup> Achebe 2011: 54.

The colonizers also renamed their victims, replacing the Africans' and Americans' real names in conjunction with degrading and oppressing them. Oppression implied the undermining of individuality, of individual names as markers of individual identity, turning these names into "common signatures" (Achebe 2011: 56). More than that, the new name echoed ideas of domination, suppression and barbarity since "one side earned the name of slaves, and the other of savages" (Achebe 2011: 56). Depersonalization was further joined by objectification since the Africans were no longer seen as people, but as mere objects.

Given this background which has still lingered in collective memory, Achebe reinforces the necessity to "Spell Our Proper Name" (Achebe 2011: 53, 56-7), a fact which corresponds to restoring and upholding their identity and "waving it like a banner in the wind" (Achebe 2011: 67). This can only be realized by fighting off the stories invented about Africa and by revealing the truth about its people's identity. It entails the emergence of agency for the African subject in order to subvert the false ideas about his identity. It is thus necessary to switch the poles of representation so as "to hear Africa speak for itself after a lifetime of hearing Africa spoken about by others" (Achebe 2011: 53).

At the same time, the oppressor acted under disguise, concealing his "real name" and presenting himself to the victim with "an alias, a pseudonym, or a nom de plume" (Achebe 2011: 57). This type of attitude suggests that the colonizer did not openly assume responsibility for his actions, and so it was a sign of mischief and cowardice. Assuming a false name, "the trickster" (Achebe 2011: 58) set about acting fraudulently and dishonestly. However, in the African people's perception, the name of the colonizer echoed ideas of authority and power. For example, the colonizers were rarely seen, but their apparent absence did not reduce their authority (Achebe 2011: 16), so the impact they had on the native population resulted from all aspects related to their domination.

## **6. Literature as Celebration of Humanity**

The assertion of African identity implies the act of daring to take appropriate action so as to make its presence felt and its voice heard. How can this be achieved? For example, by means of literature insofar as the contemporary African writers have the chance to facilitate the affirmation of African identity through their works and thus contribute to the erasure of old conceptions of difference, darkness and absence proliferated by the colonial literary genre.

First of all, Achebe goes back in time to trace the role of the colonial literary genre in transmitting images of 'otherness'. He shows that the slave trade was influenced by British writing practices. The changes in the content of British writing about Africa and the increase in intensity of the slave trade synchronized and reached a climax in the eighteenth century. Therefore, literature handed down pejorative stereotypes of Africa to other cultural media, such as the cinema, journalism, even anthropology, humanitarianism and missionary work (Achebe 2011: 79-80).



Secondly, the writer refers to the postcolonial times so as to identify the current position of literature in the process of 'othering'. Colonial mentality was antagonistic to the theory of celebration exposed above. Unfortunately, this slave-trading colonial mentality breeds on a long tradition and still transmits disparaging images of Africa:

"it was the same in the times of Joseph Conrad a century later, and it is the same today!"  
(Achebe 2011: 92)

In post-independence years, even children's stories were permeated with derogatory and offensive ideas about African people who, for instance, were seen as irrational enough to worship objects (Achebe 2011: 69-70). Consequently, the new generation of African writers must restore celebration with the meaning described above, as the proper acknowledgement of the other's presence, of reality's manifold nature and as the application of fair treatment. This is an invitation addressed both to other African writers and to the Western world in general, an entreaty for recognizing the presence of the African fellow being.

Achebe's appeal for artistic expression based on celebration counteracts the type of literary representation employed by the colonial genre which built its discourse on destruction, denigration, belittling and abuse. First of all, African writers must tell the real story of Africa's past and present and thus attempt to replace fake stories about them. Second, starting from the example offered by the Igbo temple of art, everyone must simply commence to recognize the presence of the African person in the world. Third, celebration by means of literature must go one step further and promote the idea that every human being should be treated with respect and courtesy.

The assertion of African identity corresponds to the reassertion of their inherent humanity. It means refusing to be denied existence, disallowing to be ignored, depreciated, disparaged and thrown not only to the margins of civilized society but also out of the limits of humankind. This act of refusal represents the firm affirmation of the state and quality of being human since "the great thing about being human is our ability to face adversity down by refusing to be defined by it, refusing to be no more than its agent or its victim" (Achebe 2011: 23). It involves the rejection of being assigned with a false identity and to be shaped by it. It also entails recuperating the dignity impaired by the colonizer's practices and stories.

As a form of artistic activity, except for its stylistic value, literature must also reflect themes of general interest, so its social dimension is significant. Besides emphasizing "the creative potential in all of us", it is the appropriate medium to "exercise this latent energy again and again in artistic expression and communal, cooperative enterprises" (Achebe 2011: 111). Literature should not become an instrument for doing harm, or for creating the setting for dissention and conflict based on the struggle for domination and control of the 'other'. In agreement with the African tradition's fondness for song, literature, as a form of art, provides the locus for the expression of the self,

allowing the Africans to sing “the song of ourselves, in the loud, insistent world and song of others” (Achebe 2011: 112).

Literature in general is a site for “celebrating humanity” (Achebe 2011: 123) in the contemporary globalized environment, given that “our contemporary world interlocks more and more with the worlds of others” (Achebe 2011: 123). On that level, literature in general brings people together by depicting similar concerns of people in different corners of the world. A unifying factor, it entreats everyone “to identify, even deeply, with characters and situations in an African novel” (Achebe 2011: 127). Making reference to the world of his novels and outside them, Achebe’s message takes account again of the theory which underlines the universal nature of the human spirit.

The bold attitude of the Africans to spell their proper name is also linked with the role of the writer as a promoter of freedom. Achebe advocates “the freedom of the artist” and that of “man in general”, his “annoying voice” (Achebe 1981: 59) acting against political repression and defending citizens’ rights. It is the writer’s duty to fight political injustice and repression by not allowing to be silenced. Employing the previously analysed theme of counteracting darkness with light, he suggests that writers must actively endorse freedom, expose the truth about the reality they experience and endeavour to apprehend the reality as it is, for they “light one candle rather than curse the darkness” (Achebe 1981: 59). In another essay, Achebe underlines the necessity for writers to show preoccupation with the subject of human values (Achebe 1973).<sup>7</sup> As we have shown, the celebration theory also has its contribution to the upholding of human values.

## Conclusions

Achebe’s approach to the common themes of the colonial project is both original and topical. Achebe does not present a nostalgic view of the past, nor does he rebel with resentment against the past maltreatment of the African. Instead, he proves that the past and the present can interconnect peaceably if we carefully respect some basic principles in our relationships with the others. In the context of the present world of globalized identities, Achebe warns that harmony can only exist if we admit the presence of the other human fellow next to us and then productively engage in collaborative endeavours. He does not speak of equality, but somehow suggests that this ideal is still a long way off. This is why this process should first begin with the eradication of the much-ignored denial of human presence in Africa. Therefore, the seizure of identity was perhaps a much greater crime than the confiscation of land.

Achebe’s work denounces the (post)colonial process of ‘othering’ constructed on various types of misrepresentation, mistreatment and oppression. However, he looks to the future with forgiving and condoning eyes, as if suggesting that instead of difference we should speak of diversity and try to find the means for conciliating human variety. The imperial discourse of difference which was constructed so strongly on patterns of control,

---

<sup>7</sup> Also see Ibrionke’s study for the writer’s need to actively engage in “the championing of political struggle” (Ibrionke 2001: 75) which is an imperative mission for Nigeria’s political present and future.

domination, subjugation and negation of human worth and dignity needs to be substituted with the recognition of humanity, respect and effective cooperation. He responds to abuse, subjugation and wrath with celebration, a conception of life which is liberatory, placatory, and purifying.

The present indicates that we must replace conceptions and attitudes of difference, superiority, supremacy and oneness (the existence of one truth, one race, one perspective) with middle ground options and attitudes, cooperation, tolerance, pluralism and multiculturalism. However, Achebe's proposals are not related solely to the invigoration and restoration of African identity in the contemporary world. They can prove their efficiency for dealing with ethnic conflict successfully, or for homogenizing culturally and geographically diverse identities. Ultimately, the proper application of these paradigms in practice could contribute to the removal of conceptions that make a difference between centre and periphery, dominators and dominated, black and white and their replacement with a model of a multicultural integrative society where 'othering' could no longer be a workable mechanism.

## Bibliography

- Achebe, Chinua, *The Education of a British-Protected Child*, London, Penguin, 2011.
- Achebe, Chinua, *Things Fall Apart*, London, Penguin, 2001.
- Achebe, Chinua, *No Longer at Ease*, London, Penguin, 2010.
- Achebe, Chinua, "The role of the writer in a new nation", in *African Writers on African Writing*, G.D. Killam, ed., London, Heinemann, 1973: 7-13.
- Achebe, Chinua, "The Annoying Voice of the Artist," in *Index on Censorship*, no. 10/1981: 59.
- Ashcroft, B. et al., *Post-Colonial Studies: The Key Concept*, 2<sup>nd</sup> ed. Taylor & Francis e-Library, 2007.
- Baloubi, Desire, "Scrambling for Africa Again", in *Journal of Black Studies*, no. 29/1999: 610-18.
- Barker, Chris, *The Sage Dictionary of Cultural Studies*, London, Sage Publications, 2004.
- Barter-Godfrey, S.; Tacket, A., "Othering, marginalisation and pathways to exclusion in health", in Ann Tacket et al., eds., *Theorising Social Exclusion*, Taylor & Francis e-Library, 2009.
- Batzou, Athanasia, *Picturing Immigration: Photojournalistic Representation of Immigrants in the Greek and Spanish Press*, Bristol, UK, Intellect, 2011.
- Baumann, G.; Gingrich, A., eds., *Grammars of Identity/Alterity: A Structural Approach*, New York, Berghahn Books, 2006.
- Bolaffi, G. et al., eds., *Dictionary of Race, Ethnicity and Culture*, London, Sage Publications, 2003.
- Canales, M., "Othering: Toward an Understanding of Difference", in *Advances in Nursing Science*, no. 22(4)/2000: 16-31.

- Culea, Mihaela, “Middle Ground”, “Duality” and “Diversimilarity” as Responses to Postcolonial and Global Challenges in Chinua Achebe’s *The Education of a British-protected Child and No Longer at Ease*”, in *Respectus Philologicus*, no. 24(29)/2013, pp. 151-161.
- Dovidio, J. F. et al., eds., *The Sage Handbook of Prejudice, Stereotyping and Discrimination*, London, Sage Publications, 2010.
- Gandhi, Neena, “At the crossroads: culture and cultural identity in the novels of Achebe”, in *African Identities*, no. 10(1)/2012: 55-62.
- Hall, Stuart, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications, 1997.
- Hallam, E.; Street, B. V., eds., *Cultural Encounters: Representing ‘Otherness’*. Abingdon, Oxon, Routledge, 2000.
- Ibironke, Olabode, “Chinua Achebe and the Political Imperative of the African Writer”, in *The Journal of Commonwealth Literature*, no. 36/2001: 75-90.
- Janmohamed, A. R., “The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature”, in *Critical Inquiry*, no. 12(1)/1985: 59-87.
- Johnson, J. et al., “Othering and being othered in the context of healthcare services”, in *Health Communication*, no. 16(2)/2004: 253-71.
- Lippmann, Walter, *Public Opinion*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2009 (first published 1922).
- Loden, M.; Rosener, J.B., *Workforce America, Managing Employee Diversity as a Vital Resource*, Homewood, IL, Irwin, 1991.
- Lundby, Knut; Dayan, Daniel, “Media Missionaries?: Notes on Religion as Identity in a Local African Setting”, in *International Journal of Cultural Studies*, no. 2/1999: 398-417.
- Macquarrie, Colleen, “Othering”. In Albert J. Mills et al., eds. *Encyclopedia of Case Study Research*. vol. 2. Thousand Oaks, CA, Sage Publications, 2010: 635- 39.
- M’Baye, Babacar, “The Economic, Political, and Social Impact of the Atlantic Slave Trade on Africa”, in *The European Legacy: Toward New Paradigms*, no. 11(6)/2006: 607-22.
- Morărașu, Nadia-Nicoleta, *The Shaping of Narrative Identity through the Act of Naming*, Iași, Pim, 2007.
- Njeng, Eric Sipyinyu, “Achebe, Conrad, and the Postcolonial Strain”, in *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, no. 10(1)/2008, <<http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1328>> (Accessed May 2, 2013)
- Ochiagha, Terri, “Reconsidering Coduction: Chinua Achebe’s *Things Fall Apart* and the Spanish Lay Reader in Intercultural Dialogue”, in *Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, no. 34(1)/2012: 97–114.
- Osborne, R., *Meganwords, 200 Terms You Really Need to Know*, London, Sage Publications, 2002.
- Ritzer, G.; Ryan, J. M., eds., *The Concise Encyclopedia of Sociology*, Oxford, UK, Wiley-Blackwell, 2011.

Schwalbe, M. et al., "Generic Processes in the Reproduction of Inequality: An Interactionist Analysis", in *Social Forces*, no. 79(2)/ 2000: 419-52.

Smith, Andrew, "Hemmed in: on the Representation of Imperial Defeat", in *Race & Class*, no. 53(4)/ 2012:1-23.

Spivak, Gayatri C., "The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives". In Francis Barker et al., eds. *Europe and Its Others*, Colchester, University of Essex Press, 1985: 128-51.

Stangor, Charles, ed., *Stereotypes and Prejudice: Essential Readings. Key Readings in Social Psychology*, New York, NY, Psychology Press, 2000.

Stock, A.G., "Yeats and Achebe", in *The Journal of Commonwealth Literature*, no. 5/1970: 105-11.

# LA TRADUCTION COMME RÉCUPÉRATION DU PASSÉ. LE CAS DU PROJET *LA FRANCOPHONIE ROUMAINE. RESTITUTIO*

Corina BOZEDEAN<sup>1</sup>

## *Abstract*

In a world where the dissemination of knowledge and of culture is done through the massive use of translation into English, the restitution of cultural specificity, attached to a certain language and to its imagination, has become a reverse movement, absolutely necessary. Because it is not a question of defending a language for itself, but for its identity features, at the same time individual and collective. In this perspective, bilingual editions are a happy meeting of two languages that build bridges between different cultures and access to a world heritage.

**Keywords :** imaginary, vegetal, exuberance, nature, culture.

Dans un monde où la diffusion du savoir et de la culture se fait par le recours massif à la traduction en anglais, la restitution de la spécificité culturelle, rattachée à une certaine langue et à son imaginaire, s'impose comme un mouvement inverse, absolument nécessaire. Car il n'est pas question de défendre une langue pour elle-même, mais pour ses particularités identitaires, à la fois individuelles et collectives. Comme l'observait aussi Anna Bondarenco, la polyphonie dérivée d'un dialogisme des langues et des cultures est toujours préférable à l'uniformisme sonore apporté par la mondialisation<sup>2</sup>. À cet égard, les éditions bilingues sont une rencontre heureuse de deux langues qui jettent des ponts entre différentes cultures et accèdent à un patrimoine mondial, où la visibilité d'aucune d'entre elles ne risque d'être occultée et les stéréotypes esthétiques sont dépassés.

C'est pourquoi, un projet comme *La Francophonie roumaine. Restitutio*, déroulé sous le patronage du Centre de recherche « Analyse du discours » de l'Université de Suceava, est plus que salutaire. Le projet se donne pour tâche d'enrichir les deux espaces, roumain et français, avec des textes inédits ou moins connus (bilingues ou monolingues), signés par des auteurs francophones et francophiles, le long des siècles. Face à une telle perspective, il est étonnant de constater que beaucoup de textes fondamentaux sont restés jusqu'ici dans l'ombre, et ceci non pas à cause du manque d'intérêt, mais plutôt de dynamisme. Le mérite de ce projet est d'autant plus grand, qu'il intervient dans un contexte de vide effrayant, caractéristique aux temps actuels, qui seraient – selon les considérations lisibles sur le quatrième de couverture – trop pragmatiques et détachés, dans un abandon temporaire, des valeurs culturelles du peuple roumain.

La traduction devient ainsi un vecteur fondamental de légitimation et de prise en charge de certains éléments constitutifs de notre patrimoine culturel et de notre conscience nationale. En restituant des textes plus anciens, le projet ne fait qu'actualiser

---

<sup>1</sup> Assistant Prof. PhD, "Petru Maior" University of Târgu-Mureș

<sup>2</sup> Anna Bondarenco, « La Francophonie et l'uniformisation dans le contexte de la République de Moldova », *La Francophonie comme vecteur de la communication, Actes du colloque organisé par ULIM et l'ICFI*, 2006, p. 17.

un savoir qui poursuit son rayonnement au-delà de l'époque qui l'a vu mûrir, et qui continue à jeter des regards éclairants à plusieurs niveaux ; en même temps, il offre la possibilité pour les chercheurs d'aller dans d'autres directions que celles qui ont été déjà consacrées.

Mais cette démarche est loin de se réduire à une simple médiation linguistique : montrer le rôle significatif de la France dans l'émancipation de nombreux intellectuels roumains revient à reconnaître le fait que les discours francophones des Roumains sont différents des autres discours francophones « par les expériences des locuteurs, la qualité de leurs français et le contexte de leur production langagière »<sup>3</sup>. Le regard rétrospectif sur un texte, notamment lorsqu'on a affaire à un décalage temporel assez important, devra se faire dans la distanciation objective face à l'évolution de la langue et des mentalités.

Dans cette catégorie s'inscrit aussi un texte de Nicolae Iorga, qui examine la dynamique des relations historiques gravitant autour de la romanité. Parue partiellement dans la *Revue de la Semaine d'Octobre* 1921, la série de conférences *Les Latins d'Orient*, donnée par l'historien roumain au Collège de France<sup>4</sup> est resté un texte très peu connu. Le propos de ces pages s'inscrit d'ailleurs dans les lignes de forces de la position de Iorga lors des controverses historiques suscitées par l'accès de la Roumanie à l'indépendance, à savoir l'antériorité du peuplement roumain sur celui slave en Bessarabie, et magyar en Transylvanie. Ces conférences représentent une diffusion de ses idées, visant à mettre en évidence la manière dont s'est formée la romanité orientale et à montrer combien le monde slave est sous-tendu par une profonde couche romane.

Récemment paru chez la maison d'édition Demiurg, le volume bilingue *Latinii din Orient / Les Latins d'Orient*<sup>5</sup> dévoile dès ses premières pages la rigueur qui a présidé à sa publication, et qui suscitera sans doute l'intérêt d'un large public, préoccupé à la fois par des questions historiques, sociologiques ou linguistiques. Le texte laisse lire des informations intéressantes, voire surprenantes, pour un public moins avisé : Jung a fourni la plupart des matériaux historiques sur la romanité d'Orient (p. 70), la langue de certaines villes grecques et de certaines bourgades albanaises peut être considérée presque comme un dialecte latin (p. 72-73), les influences byzantines et slaves, trop longtemps exercées, étaient contraires aux instincts de race de la romanité d'Orient (p. 101) ! À leur tour, les considérations sur les influences politiques semblent, paradoxalement, actuelles et constitutives d'un principe universel : « les alliances formées [par la guerre] doivent rester pour garantir les résultats mêmes de la victoire. Mais elles doivent s'appuyer, dans la démocratie montante, sur l'assentiment même des nations. Et pour avoir cet assentiment on ne fera pas appel aux instincts de races, tout-puissants, quoi qu'on en dise » (p. 110). N'est-il pas question ici des affinités qui unissent, ou qui devraient unir, les coalitions politiques dans la démocratie post-moderne ? N'est pas là un aspect qui rend ce discours parisien très actuel ?

---

<sup>3</sup> Sanda-Maria Ardeleanu, « Le discours francophone - Un discours polyphonique », *Ibid.*, p. 14.

<sup>4</sup> Les conférences ont été soutenues en janvier 1921.

<sup>5</sup> Nicolae Iorga, *Latinii din Orient / Les Latins d'Orient*, traducere de Sanda-Maria Ardeleanu, Casa Editorială Demiurg, Iași, « Intelectuali români de expresie franceză », 2014.

Une des premières questions qui pourraient surgir à propos de cette collection de textes appartenant à des intellectuels d'expression française serait celle relative au choix des auteurs. Et la prééminence accordée à la figure du plus connu historien roumain, n'est pas anodine, à notre sens ! Elle s'inscrit dans le credo majeur de la traductrice Sanda Maria Ardeleanu – qui est également coordonnatrice de ce projet – pour laquelle notre existence roumaine repose précisément sur l'histoire de notre pays et sur nos valeurs culturelles, où la romanité s'avère un point de repère fondamental. On pourrait penser aussi à une autre affinité élective, qui fait que traducteur et auteur se retrouvent dans une même condition sociale, d'homme politique et parlementaire, jamais réduits au statut banal de propagandistes, mais soutenus toujours par leur grand intellectuelisme.

La présentation en volume des deux textes (la version roumaine suivie de celle française) invite à une lecture consécutive, qui suppose un rapport de complémentarité, mais aussi d'indépendance, entre les deux textes ; le texte traduit, situé au début du livre, acquiert le statut d'une actualisation de l'original, resté pourtant dans les limites de son authenticité et d'une lecture objective du traducteur, qui assigne aux deux textes une position équivalente. Cette option dans une édition bilingue semble faciliter l'accès des lecteurs qui n'ont pas nécessairement des connaissances linguistiques pour suivre en parallèle ces textes ; elle se justifierait également par la longueur différente des textes, la version roumaine étant plus abondante, à cause des notes qui l'accompagnent.

L'actualisation de ce discours académique, par la démarche traductive de Sanda-Maria Ardeleanu, s'offre comme une source de connaissance et une piste intéressante pour de nouvelles approches, et s'avère tout à fait naturelle par l'actualité du sujet, inscrit à sa manière dans un ample questionnement identitaire. En effet, le regard de la traductrice est double : dès sa note introductive (qui explique les choix traductifs), elle situe le discours de l'historien roumain non seulement par rapport à sa langue maternelle, mais y jette un regard réflexif également par le biais de la langue utilisée. S'il est généralement reconnu que les plus emblématiques formes d'expression peuvent rester parfois tributaires (voire prisonnières !) de la culture qui les produit, la remarque initiale de la traductrice, qui situe le texte français de Iorga dans le sillage de sa langue maternelle, est très pertinente : « Să ne amintim că textul francez este scris de un român care, oricât de bine ar cunoaște limba străină, o folosește ca atare, printr-o gândire proprie limbii materne. De aici și prescriptivitatea lingvistică, evidentă în cazul locutorilor străini ai unei limbi » (p.7). La note du traducteur rend ainsi visible non seulement le traducteur, mais également l'auteur, dont la réception se fait par rapport au contexte historique et sociologique qui a produit ce discours. Dès lors, l'ancrage culturel et historique du texte roumain sera assuré par l'emploi de certains archaïsmes ( tels « vremilor », au lieu de « vremurilor » ou bien « neam » pour la variante française du mot « race ») ou par des adaptations contextuelles, comme dans le cas du mot « prince » traduit par « prinț », « principe » ou « domnitor ». Le recours à ce type de vocabulaire assure la fidélité du sens, mais semble vouloir satisfaire également une autre fidélité, plus subtile, liée à l'imaginaire



linguistique du locuteur, qui est un des centres d'intérêt majeurs de la traductrice<sup>6</sup>. L'attention portée à la syntaxe de la phrase, le souci de fidélité, qui n'est sacrifiée que pour des exigences d'assouplissement, assurent l'adéquation nécessaire entre le sujet et la langue du texte-cible. En effet, la version roumaine parvient à son propos initial, celui de rendre le côté « inaudible » du texte-source, qui est un discours de l'oralité académique. En suivant le fil de la pensée de Iorga, la voie traduisante fait resurgir la voix de l'historien, ses inflexions, ses accents, son intonation, que la traductrice déclare avoir senti même dans la variante écrite de sa discursivité (p.7) !

S'agissant d'un texte qui contient beaucoup de renvois historiques, les notes accompagnant la version roumaine, établies par Alexandrina Ioniță, facilitent l'accès du lecteur particulièrement intéressé aux informations très denses du texte-source, et le rendent en même temps plus accessible au grand public. Il s'agit ici d'une démarche opérée dans le sens de Jean-René Ladmiral, qui n'assigne pas aux notes d'un texte traduit le rôle de commentaires, mais d'annotations<sup>7</sup>. Dans cette perspective, la version roumaine présente une série d'explication sur l'identité de Pachymère (p. 17), de Guillaume de Tyr (p. 18), sur la personnalité du linguiste Matteo Bartoli (p. 22) ou bien sur la collaboration entre le linguiste tchèque Jirecek et Nicolae Iorga, relevée par leur correspondance (p. 19). Par leur contribution majeure dans l'appropriation de ce texte historique, les notes deviennent coextensives au discours, notamment lorsqu'elles invitent à des réflexions et suggèrent des hypothèses de travail. C'est le cas de la note 21 où la co-éditrice de ce volume s'interroge sur l'édition consultée par Nicolae Iorga dans le cas d'un écrit d'Anne Comnène (p. 46).

Pour sa part, l'index général facilite le retour sur ces pages, dont la multitude de concepts ou de noms propres imposent de nouvelles lectures. À propos des noms propres, il faut dire que, s'agissant d'entités historiques ou universellement connues, ils ne sont presque jamais transférés à l'identique, mais par assimilation phonétique et graphique.

Enfin, il convient de signaler aussi l'attention portée à la mise en page, par le respect des guillemets ou des italiques proposés par le texte original.

L'initiative de Sanda Maria Ardeleanu, visant à mettre en valeur un héritage peu connu, a au moins deux mérites majeurs : elle redit le rôle de la traduction dans la promotion du dialogue interculturel, en replaçant en même temps l'original dans une position de référence dans ce processus, dont le but n'est pas l'uniformisation, mais l'enrichissement réciproque. Le volume *Latinii din Orient / Les Latins d'Orient* n'a posé que quelques jalons dans une série de restitutions qui s'annoncent tout à fait éclairantes et enrichissantes pour les échanges franco-roumains.

---

<sup>6</sup> Voir à cet égard Sanda-Maria Ardeleanu, *Imaginaire linguistique francophone*, Casa Editorială Demirg, Iași, 2006.

<sup>7</sup> Jean-René Ladmiral, *Traduire : Théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994, p. 231.

## **Bibliographie :**

ARDELEANU, Sanda-Maria, *Imaginaire linguistique francophone*, Casa Editorială Demirg, Iași, 2006.

ARDELEANU, Sanda-Maria, « Le discours francophone - Un discours polyphonique », *La Francophonie comme vecteur de la communication, Actes du colloque organisé par ULIM et l'ICFI*, 2006, p. 14.

BONDARENCO Anna, « La Francophonie et l'uniformisation dans le contexte de la République de Moldova », *La Francophonie comme vecteur de la communication, Actes du colloque organisé par ULIM et l'ICFI*, 2006, p. 17.

LADMIRAL Jean-René, *Traduire : Théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994.

IORGA Nicolae, *Latinii din Orient / Les Latins d'Orient*, traducere de Sanda-Maria Ardeleanu, Casa Editorială Demirg, Iași, « Intelectuali români de expresie franceză », 2014.

*Finanțarea pentru publicarea acestei lucrări s-a realizat de către Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane prin proiectul „Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale și postdoctorale din România și de promovare a rolului științei în societate”: POSDRU/159/1.5/S/133652.*

# A CRITICAL STUDY OF CHARACTER OF THOMAS HARDY'S TESS

Naveen K MEHTA<sup>1</sup>

## *Abstract*

Tess Durbeyfield is the heroine of the novel. According to the concept of Greek Tragedy a hero or a heroine should be great figure by birth or achievement. But Hardy created his heroes and heroines from ordinary Wessex men and women. In tragic grandeur and sublimity she stands in front rank. The simplicity of her nature, the nobility of her soul, the capacity to suffer, the spirit of effacement, and her purity all make her one of the sublimest heroines of English Literature. Tess is the simple sincere and passionately faithful and as different as possible from those fickle and elusive young women was display, in some of his other tales affections as veering as weather-cocks. Her stoicism and her devotion to her husband win the admiration and sympathy of many generations of readers. She has dominated the novel not by the aggressiveness of her character but by her sweet and tender humility. The present paper is an attempt to explore the different shades of 'Tess' vivacious character.

**Keywords: Heroine, Fate, Chance, Pure, Family.**

## **Introduction**

Hardy has divided Tess not into chapters but into 'phases' which gives a simple identity to a series of complex and diverse events. "They are an abstract of the individual, human experiences, almost like the contents page of scientific treaties."<sup>1</sup> The second chapter provides an introduction to Tess, who is one of the dancing maidens. Not much is made of her yet, but attention is drawn to her freshness, her innocent eyes, the phases of childhood that yet linger over the 'bouncing handsome womanliness' that is hers at the age of sixteen. She was a fine handsome girl not handsomer than some others.

The various phases of the book are concerned with a key time in 'Tess' life. The first phase 'The Maiden' introduces us to the atmosphere, the background of the story. 'Maiden No More' implies the society's moral attitude, its arbitrary category. The third phase 'The Rally' demonstrates the strength of human spirit—an archetype of the 'Rally' from misfortune. 'The Consequences' has comparatively little action the focus is set on 'Tess' marriage to Angel, but we have been warned by its little, so followed by a phase "The Women Plays'.

## **Theme of the Novel**

The most important theme of the novel according to Laird is the proposition that: "The heroines' intentions, rather than her actions should be the criterion for judging her purity and innocence."<sup>2</sup> Tess was the eldest daughter of Jack and Joan Durbeyfield. Jack was a haggler with a large family to support. On account of his irresponsible nature, his family was always in financial straits. Tess

---

<sup>1</sup> Dr., Associate Professor & Head of Communication Skills Department, Mahakal Institute of Technology, Ujjain (MP) India

was sixteen years old. Her name was Teressa Durbeyfield but she was always called Tess. She was a youthful and energetic girl who looked exquisitely beautiful and charming when happy and ordinary when she was grave. She was sweet natured. She had studied up to sixth class in village school. She was taught by a lady teacher who had her training in London. She spoke cultured language when she was out and the local dialect when she was with her family and local labourers. She had also imbibed the modern outlook from her teacher. Thus, there was a wide gap—generation gap between her and her parents.

### **Tess as a Beautiful Young Heroine**

Tess possesses extremely attractive eyes and a fluty voice and she is—“a mere vessel of emotion.”<sup>3</sup> The first impression she puts upon Angel is that—“Owing to her backwardness, he had not observed her.....He wished he had asked her, he wished that he had inquired her name, she was so modest expressive.” Indeed, her eyes and her lips—as also her dark brown hair are the most beautiful and maddening. The novelist is all praises about her lips and in a poetic language we are told, “yet when all was thought and felt about her features in general, it was her mouth which turned out to be the magnetic pole thereof. Eyes almost as deep and speaking he had seen before and cheeks perhaps as fair; proves as arched, a chin and a throat almost as sharply; her mouth he had seen nothing at all to equal on the face of earth. To a young man with the least fire in him, that little upward life in the middle of her top lip was distracting, infatuating, maddening.”

To Angel Clare she is poetry: “she is brim full of poetry actualized poetry; if I may use the expression. She lives what paper poets only wrote...”<sup>4</sup> It is her ‘fluty voice’ which first attracts Angel’s attention towards her and the attractiveness of her eyes which so tormented Alec that give Tess that eternal, poetic beauty she has been bestowed by her creator. Her personality is contrasted with qualities of pride and independence of spirit with a passivity and submissiveness towards other people and her fates.

### **Tess as a Responsible Member of Family**

Tess was a young girl. But her domestic circumstances combined with her father’s vanity and irresponsibility made think hard about her family. She had three brothers and three sisters besides herself. Her father was not keeping good health and the doctor advised him to abstain from wine taking but he persisted, Tess resented this. All her action before and after her misadventure at Trantridge was guided by her senses of responsibility her duty towards her family. If it had not been for this noble trait in her nature she might never have gone to Trantridge. What was to all appearances an accident was not so to conscientious Tess. She took upon herself responsibility of the death of the horse ‘Prince’. It

was again her sense of responsibility which prompted her to go to Casterbridge very early in the morning with the beehives. After the death of the horse, the bread winner of the family, her sense of guilt and self reproachment pushed her into vicious circumstances which claimed her maidenhood---the parents made fancy and ambitious plans for their daughter which ultimately resulted in her ruin. Throughout the novel, we find Tess putting the needs and requirements of the family above her personal needs and views. She had refused to go to Trantridge to claim kinship according to the plans of her mother. She ultimately agreed for the sake of the welfare of the family. She had readily, later, parted with what little money she had to meet the demand made by her mother to change the thatch of the house, she walked into the trap of Alec, second time, after her separation from her husband and after waiting for a long time for his return from Brazil. This time she agreed because her family had been uprooted from Marlott after the death of her father and had no means of subsistence. Thus, she sacrificed herself for her family. This strain of self effacement could be seen at every stage in her short but noble life. While at Talbothays she did her best to recommend her three friends, Marian, Izz and Retty, to Angel in preference to her own self.

### **Tess as A Loveable Heroine**

Tess was a lovable heroine. There was something in her nature which compelled attention, admiration and respect. Though she was a mere girl of sixteen, her parents could not afford to ignore her. When her father was told about his proud lineage and he went to a public house to enjoy his distinction and she resented his father's conduct her mother was rather apologetic when her parents did not return even after her brother Abraham had been sent to call them home she went herself. Her mere appearance at the inn was sufficient to them to start homeward. She did not have to say anything. At Trantridge Alec also realized that Tess was a girl—"mighty sensitive for a cottage girl,"—who would stand no nonsense. During her ride with Alec when she was returning from Trantridge she flared up when Alec made some light remarks against women in general. Poor Alec had to apologies. She was not a frivolous type of girl. It was the seriousness of her temperament which had actually attracted Angel's attention towards her a Talbothays Dairy. Beside the seriousness of her temperament, we are touched by her sentimentality. She was passionately in love with Angel. The money that he gave her became 'relics' to her and she spent it most unwillingly. When working at Flintcomb Ash farm, she ones blew a passionate kiss in the direction of South America where her dearest husband had gone.

### **Tess: Purest of Pure**

Tess was a simple country-side heroine but she was not vain or proud. When she talked or thought about the serious problem of life she became

philosophical and fatalistic. She was very self-respecting. She did not remain at her home because she could not tolerate the light vein in which her relationship with her dear husband, Angel Care, was taken by her own father. But she did not harbor any ill feeling for her parents. She suffered great difficulties, physical and financial, after Angel's departure for Brazil, but she did not either inform her own parents or apply to Angel's father although Angel had advised her to do so.

Tess was a true heroine (girl). She never hesitated in expressing her dislike for Alec D'Urberville. She was grateful to him on many occasions for helping her family but she could never love him and did not hesitate to tell this to him on more than one occasion and in no unmistakable words. She loved Angel, dearly, passionately and truly she was true and honest in her love. She adores him, worship him and he always finds her looking towards him as if, he were God. Izz puts the matter neatly when she says that Tess could lay down her life for him and none can do more than that, In all her thoughts and deeds, she is faithful and sincere to him. She never does anything that may bring the least blame or reproach upon him. It is for this reason that she does not disclose her true position to her parents and does not apply to his parents, even though Clare had asked her to do so in case of need. She cannot tolerate insult to him and is stung to quick when Alec calls him a foul name. She stabs him to save the honor of her husband and later willingly and gladly surrendered to the police to be hanged to death.

And the end brings some of the promises it had made. In a brief period of 'fulfillment' the two lovers met again. They have found 'rest at last'. Two souls after a dreary journey in the world reach the stage of perfection. The harmony that the soul finds is everlasting. Tess is satisfied, that the one man who loved her sincerely had at last— "believed in her as pure."<sup>5</sup>

### **Tess as a Dutiful Wife**

As a wife she is not only loving, but also trusting and obedient. She hangs upon every word he utters, as if it were divinely inspired. Whatever he says or does is best for her, for he can do no wrong. She has full faith in him and trusts him with her life. When in the sleep walking scene Clare takes her down the stairs or across the bridge there is imminent danger of death, but she does not wake him up, for she prefers death in his arms to a life without him. She obeys his instructions literally. She does not reproach him or complain of ill-treatment. Silently she bears all as deserved punishment. She goes through a terrible ordeal, she suffers the tortures of hell, but her faith in her dear husband does not shake, not her love for him less even a little bit. It is once and only once, when driven to desperation that a rebellious sense of injustice rises within her and she writes her pathetic complaint to him. But it does not express her real feeling: it is merely the poignant outburst of a wounded heart.

## **Tess: A Tale of Suffering**

Her capacity to suffer was really great. The more she suffered the nobler she appeared. Her whole life is an epic of suffering and sacrifice. She suffered uncomplainingly at her parents; she suffered moral wrong and mental torture at Trantridge and that too far no fault of hers. She suffered at the hands of her own dear husband and she derived divine pleasure out of this suffering. She suffered great physical and mental agony, social shame and what not yet her capacity to suffer was unsuitable. And to think that she bore her punishment gladly puts her in the front rank of the tragic heroines comparable only to ones created by Shakespeare. She suffered because she was the victims of the vanity of her parents, consequent upon the discovery of their aristocratic and distinguished ancestry.

Tess is very kind and loving. We know how she grieved and blamed herself for the death of her horse, Prince. When she took leave, a second time, from Talbothays Dairy, she affectionately touched her favorite cows to bid goodbye. She was deeply attached to her younger brothers and sisters. She always felt the agony of love which her fellow maids at dairy felt for Angel. She therefore recommended their cases in preference to her oneself.

Tess was the product of region and so she was not entirely from the local superstition. While she was returning from Trantridge after her exploratory visit, a rose thorn pricked her chin she winced not so much from pain as from the superstition that it was ominous. Again when she was leaving the Church after marriage, she became superstitious about the carriage. Next when they were taking leave from Talbothays Dairy the cock crowing made her apprehensive. Thus, she had own share of superstitions.

Just as she has inherited her, "luxuriance of aspect" from her mother, she has inherited slight 'incautiousness' of character from her D'Urberville ancestors. The two combined lead to her undoing. The first causes Alec's eyes to rivet themselves upon her and the second causes her to field to great external pressure. Decrepit families imply decrepit Wills and Tess courage repeatedly fails at the last moment. She fails sleep at critical junctions. This weakness results in the death of the horse Prince and in her own undoing on that fatal night. "She was ashamed of herself for her gloom of the night, based on nothing more tangible than a sense of condemnation under an arbitrary law of society which had no foundation in nature."<sup>6</sup>

This experience gives her moral support to face the arbitrary law of society. But her fate brings her again and again to be teased by it. The same man who had recognized her at the inn with Angel happened to be her employer. "Tess between the Amazons and farmer like a bird caught in a clap-net, returned no answer no answer, continuing to pull the straw."<sup>7</sup>

## Character of Tess

About the character of Tess, C. Duffin remarks, “Among Hardy’s women Tess Durbeyfield claims attention first, not only by reason of her popularity, but more especially in that her creator distinguished her by the appellation of a ‘pure woman’. Later of Hardy has called her an ‘almost standard woman’”. Both the epithets are perfectly justified, for even as the ‘logical’ Clare admits, she if more sinned against than sinning.”<sup>8</sup> Purity is of the mind and spirit and in a spiritual sense the epithet ‘pure’ may be freely applied to her. The whole tendency of her life, of her words, thought and deeds, is moral. Her conduct throughout is impeccable even when considered from the point of view of the highest morality. Even the last phase of her life with Alec is not the consequence of any decay in her morals, but results from a noble self-sacrifice mentally and morally she is stainless. Only she regards her body too insignificant to permit it to stand in the way of the happiness of the dear children and so allows it to drift like a corpse on a current. “She is as moral as any prude. Her behaviour, her thoughts, her desires, on all perilous occasions—with D’Urberville, early and late: with Clare; with her other admirers—are unimpeachable, considered from the most critical code and point of view.”<sup>9</sup> “Tess of the D’Urbervilles seems to me beyond doubt the greatest of the Wessex novel.... Tess herself is the most sublime figure in Hardy combining with a nobility that elevates the whole conception of human nature.”<sup>10</sup>

What matters in Tess of D’Urbervilles what pulses most strongly and going our deepest imaginative complicity, is the figure of Tess herself. Tess as she is, a heroine made of real through the craft of art and not Tess as represent the idea. Marvellously high spirited and resilient, Tess embodies a moral poise beyond the reach of most morality. For Hardy she embodies qualities of affection and trust, the powers of the survival and suffering, which a woman brings to the human enterprise. And Tess of the D’Urbervilles is declared by Hardy to be ‘pure woman’. In this novel, Hardy has produced a tragic masterpiece. And, “Tess of the D’Urbervilles has no superior among Hardy’s novels and it must take its place among the three or four greatest works of fiction the nineteenth century produced in England.”<sup>11</sup>

## Concluding Remarks

Hardy has written a realistic tale in Tess. Whether Tess is pure woman or not might have been an unanswered question to the Victorians. But the modern man accepts Tess as a basically pure woman.

Thus, we find that Tess vindicated her innocence and purity by her suffering and sacrifice. She achieved in death what she was denied in life an abiding love, respect and admiration of her dearest Angel who was not even half



as angelic as Tess was. Tess' purity is in her heart, in her mind and in her soul and who can be more pure than this unfortunate innocent village girl?

This massive novel of pain and suffering shows how innocent souls can be crushed under the juggernaut of social injustice. The character of Tess passes through the ordeal of pain and suffering and in her suffering she achieves that tragic grandeur which does not leave her even when she is hanged for manslaughter.

Tess presence dominates the novel is not to overlook her extraordinary passivity. As a creature of flesh and blood, she is rendered more fully than any other character in Hardy's fiction –

Indeed, beside her, such allegedly 'physical' characters as Tom Jones or Hetty Sorrel seem relatively unrealized; when we read for instance (in chapter 27), that 'her arm, from her dabbling in the curds, was as cold and damp to his mouth as a new-gathered mushroom and tasted of whey, we encounter writing an extraordinary sensuousness and even eroticism, not easy to parallel in nineteenth century fiction, through Lawrence was to achieve similar effects twenty years later in Sons and Lovers. Yet, as a mind or a consciousness, Tess makes remarkably little impact: one sees why Henry James spoke so patronizingly of this, without altogether solving, a version of the problem James had set himself a decade earlier in The Portrait of a Lady—that of making a 'mere....girl' a rich enough centre of interest for a novel. Hardy's novel, of course, draws its strength from other directions; but the personality of Tess, as distinct from her surroundings or experiences of her representative quality, is of a distinctly limited depth and complexity: she speaks much less than most fictional heroines and even when she is driven to express her feeling they seem to spring spontaneously from instinct and intuition rather than resulting from inner conflict and mental drama. The reiterated imagery of the shy and vulnerable wild creature perhaps offers an unintended clue to Tess' limitations as protagonist.<sup>12</sup>

Whatever else we call her, Tess remains the most lovable of Hardy's heroine. All women adore her, and some men. What she might have made of life, what life might have made of her, had circumstances and Clare been kind, is beyond dreaming.

## References

<sup>1</sup>Bruce Hugman, Tess of the D'Urbervilles (London: Edward Arnold, 1978), p.49

<sup>2</sup>J.T. Laird, The Shaping of Tess of the D'Urbervilles (Oxford: Clarendon Press, 1975), p. 39

<sup>3</sup>Tomas Hardy, Tess of the D'Urbervilles (London: Macmillan and Co. Ltd., 1963), p. 25.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 43

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 432

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 315

<sup>7</sup>Ibid., p. 328

<sup>8</sup>H.C. Duffin, Thomas Hardy, 3<sup>rd</sup> ed. (1916; rpt. Bombay: Oxford University Press, 1963), p. 218

<sup>9</sup>Ibid., p. 219

<sup>10</sup> Ibid., p. 58

<sup>11</sup> Ibid., p. 58

<sup>12</sup>Norman Page, Thomas Hardy (London : Routledge and Kegan Paul Ltd., 1977), p. 42.

# HOW DO STUDENTS READ ON THE INTERNET IN THE NEW TECHNOLOGICAL ERA?

Carolina GIRÓN-GARCÍA<sup>1</sup>

## *Abstract*

The principal focus of this investigation is to discuss how EFL students read on the Internet after completing a Cybertask. Our main concern is to find out how students read on the Internet in the new technological era. Nowadays we are going through a great technological revolution that makes us being concerned about the English Language as a Foreign Language education. For this reason, we deem necessary to apply our knowledge during the reading process (Schmar-Dobler, 2003) and promote the reading capacity of texts (Luzón & Ruiz-Madrid, 2008; Luzón, Ruiz-Madrid & Villanueva, 2010; Girón-García & Gaspar, 2012). Furthermore, this paper focuses on two features: (a) how students handle the great amount of information they find on the Web; and (b) how they select the most appropriate information according to their task objectives. In order to get relevant results, a group of university students of the English Studies degree at ‘Universitat Jaume I’ (Spain) worked on an English task-based activity (i.e. ‘Cybertask’) during their class regular time. They also took into account a number of Websites provided by the teacher and following they completed a Self-Assessment Questionnaire in order to evaluate both their task process and task result. Finally, the main aim is to analyse how students read (‘Reading Modes’) in a digital context when they face task-based activities (Girón-García, 2013). However, our study goes beyond the classification of Internet users (‘Knowledge Seekers’, ‘Feature Explorers’, and ‘Apathetic Hypertext Users’) (Anderson-Inman & Hoerney, 1993; Bowdish et al., 1994; Lawless & Kulikowich, 1996).

**Keywords:** EFL, cybertask, reading modes, digital context.

## 1. Introduction

New technologies have aroused the interest of a number of scholars over the last decades since the appearance of computers with networked information (Internet). Accordingly, new forms of literacy (Schmar-Dobler, 2003) have been created by the union of reading and technology on the Web and the Internet.

According to Graham and Hebert’s (2010) words in a report made from Carnegie Corporation of New York:

Technological innovation, globalization, and changes in the workplace have increased the need for young people to obtain some form of higher education, whether it is in a two- or four-year college or involves technical or career coursework (Graham & Herbert, 2010: 7).

Furthermore, the acquisition of high-levels of proficiency in literacy skills is a universal requirement for students, professionals, and educators in the field.

For this reason, new literacies demand a special effort on the part of students in order for them to learn (a) how to use technological resources, (b) be able to surf the Web, (c) evaluate information, and (d) create new knowledge from already existing information (Labbo et al., 2003). Along this line, the role of new literacy (Kress, 2003) in this research is in straightforward relation to our subjects’ navigation. During the

---

<sup>1</sup> PhD, English Studies Department “Universitat Jaume I” (Spain)

navigation process, students face Web pages provided with texts and images. Therefore, the aim under investigation is observing how students read on the Internet through the selection of some specific resources (whether these are provided with long texts or accompanied by images) to gather relevant information to complete a Cybertask (online task).

This paper is organized in six sections. In section 2, we aim at commenting how different navigation types ('Reading Modes') have emerged depending on students' screens' management (i.e. time control). In section 3, we will review online activities ('Cybertaks') as a means of instruction in the EFL classroom. Section 4 describes the way this study has been carried out including a description of the number of participants, instruments and procedures that have been used in it. Section 5 reports on the results obtained in the study as well as an in-depth discussion about such results followed by the general conclusions included in section 6 and some bibliographical references.

## **2. Reading comprehension on the Internet: The appearance of 'Reading Modes'**

Working with electronic texts in our daily lives (at home, at the university, at a newspaper company...) implies a constant use of the Internet. At the same time, the user is provided with new ways of searching valuable information: although this task of searching information on the Web can be confusing and exasperating sometimes. The reason for these feelings lies in the fact that most people are used to extract information from traditional printed texts (Coiro, 2003). Therefore, when observing students interacting with electronic texts (from an Internet search), we might deduce that they "*perceive Web text reading as different from print text reading*" (Sutherland-Smith, 2002: 664).

We highlight the fact that both printed and electronic texts are not conceived as two opposed disciplines, rather they are complementary. For this reason, let us provide some differences between printed texts and electronic media (digital texts) (Kern, 2000: 224-225):

- Printed texts are static. They are organized in a continuous linear sequence of units such as paragraphs, sections, and chapters, usually presented in discrete, rectangular blocks of writing, surrounded by white margins, on pages. We cannot change the physical order of pages, but we can go from one location to another.
- On the other hand, electronic texts are dynamic. Writers can easily move chunks of text from one location to another. They are also virtual and they can only be viewed one 'window' at a time. It is sometimes unclear where the exact boundaries of a given text lie, because electronic texts are interconnected with other texts in broad networks. Thus, the interlinking of texts and text fragments also makes possible new forms of reading on the Internet in the new technological era.

However, in our society electronic texts adopt new characteristics. Thus, Web-based texts are non-linear, interactive, and inclusive of multiple media form (Girón-García, 2013: 145-146):

- In non-linear hypertexts, readers navigate creating their own paths through the information in a way that may be different from the intended path of the author.

- In interactive texts, readers navigate creating various paths and constructing their personal adaptation of the information. Goldstone (2001) points out that some authors have begun to adopt a facilitator role, inviting readers to construct their own story actively by “*co building the framework, supplying missing features of the story structure, and pulling together discrete narrative strands*” (p. 366). Thus, texts on the Internet become interactive environments as opposed to static words on a page.

- In multiple-media texts, electronic texts can integrate a range of symbols and media formats including icons, animated symbols, photographs, cartoons, advertisements, audio and video clips, virtual reality environments, and new forms of information with non-traditional combinations of font size and colour (Brunner & Tally, 1999; Reinking & ChanLin, 1994). Images and sounds are combined with written texts to create new ways of conveying meaning, explaining procedures, and communicating interactively (Downes & Fatouros, 1995).

With the emergence and advance of multimedia technologies, some researchers have begun to investigate how hypertext could be used to enhance reading experiences and comprehension. Thus, according to Horney and Anderson-Inman (1993), we may find three types of hypertext readers: ‘*Book Lovers*’, ‘*Studiers*’, and ‘*Resource Junkies*’.

- A ‘Book Lover’ is a person who typically reads everything in a linear form, and uses available resources with a critical thought.

- A ‘Studier’ is an individual who navigates through 44 pages in a linear form, and uses backward navigation for reviewing and checking.

- ‘Resource Junkies’ are students who feel excited by the resources provided. They spend most of their time looking for and using resources. Their navigation patterns and strategies are the most varied and complex.

Hill and Hannifin (1997) noted individual differences in searching strategies, whereas Korthauer and Koubek (1994) observed differences in the time users spent moving through selected pages. Anderson-Inman and Hoerney (1993), Bowdish et al. (1994), and Lawless and Kulikowich (1996) suggest three general profiles that can be identified from users of hypertext depending on their concerns about the content or the context of the Web:

- ‘Knowledge Seekers’ look for knowledge related to the content of the hypertext.
- ‘Feature Explorers’ spend more time trying to understand how the hypertext works rather than trying to gather information from the written text. These users are worried about the context of the Web.

- ‘Apathetic Hypertext Users’ are characterised by displaying no logical browsing strategy (how users move through the hypertext), and appear to be lost in the complexity of the document. Thus, they do not identify themselves with the content.

However, our study goes beyond this classification of Internet users (‘Knowledge Seekers’, ‘Feature Explorers’, and ‘Apathetic Hypertext Users’) (Anderson-Inman &

Hoerney, 1993; Bowdish et al., 1994; Lawless & Kulikowich, 1996). For this reason we propose the following classification of ‘Reading Modes’ (i.e. types of navigation): ‘Navigating’, ‘Browsing’, and ‘Reading’ (Girón-García, 2013: 312-313).

We designate as ‘*Navigating*’ method the rate of up to five seconds employed visiting the same site; ‘*Browsing*’ method is the rate where the student spends between five and fifty seconds in the same page; and we understand by ‘*Reading*’ method, the method followed by students who employ more than fifty seconds in the same page.

In order to determine these time spans for each navigation type, we bore in mind the degree of complexity of the web pages proposed by the researcher. That is, if the site contains a low degree of complexity, we would need to apply less time to the types of navigation, since the time applied to the ‘browsing’ method (up to fifty seconds) in a very complex page could correspond to a ‘reading’ method in a very simple web page.

After this classification of ‘Reading Modes’, we deem necessary to mention that introducing electronic texts for reading comprehension and instruction, in particular, exemplifies the attempts to expose L2/FL learners to authentic material (Coiro, 2003). Furthermore, he also believes that “*the Internet provides opportunities for interacting with new text formats [...]; new reader elements [...]; and new activities [...]*” (2003: 459). At this respect, carrying out online tasks (‘Cybertasks’) can often involve student participation, where both teachers and students together learn media literacy skills and competencies. Moreover, educators should bear in mind that we are in the middle of one of the most remarkable technological revolutions, and we must learn to adapt new computer technologies and resources to present education. Accordingly, in this project we take into account the design of language learning Cybertasks, which promote the ability to read online texts and construct new information in the EFL classroom.

### **3. ‘Cybertask’ as an instrument for content-based instruction in the EFL classroom**

#### **3.1. Task-based learning activities for content-based instruction**

Our research on reading on the Internet is supported by two distinct broad aspects: ‘Reading Modes’ and ‘Cybertasks’. At this respect, we have already explained the existing classifications provided for each type of navigation (i.e. ‘Reading Modes’). However, our concern in this section is centered on ‘Cybertasks’ as instruments for the classroom instruction. But before explaining ‘Cybertasks’ in further detail let us first provide a general definition of the word ‘Task’.

The concept of ‘Task’ is understood by many researchers in the field as a new way of teaching a foreign language (Candlin, 1990; Nunan, 1989; Zanón, 1990; Estaire & Zanón, 1992). Thus, a ‘Task’ is conceived as a new methodological work in the EFL classroom, whose main objective is that students use English as a foreign language to communicate naturally in the classroom. Along these lines, in our study, a group of university students will work on an English task-based activity. In this activity, students will search information referred to the writing process; the main aim of this is to get

students to surf the Internet to get a specific outcome, that is, to analyze how students read in a digital context (see section 2).

Thus, in our context, a task refers to a type of learning activity designed to engage students in searching information on the writing process, for the purpose of the present study, in order to obtain specific objectives. Then, the main aim of our task is related to promote the reading capacity of texts that may encourage students learning to learn English, in other words, that students acquire a greater autonomy in (a) selection; (b) evaluation, and (c) use of authentic and supporting materials to study English.

In task-based activities, English as the target language and content on a particular topic of interest are integrated. Thus, some researchers in the field (Brinton, Snow, & Wesche, 1989) argue that content-based instruction engage students to interpret authentic texts as in a real reading situation:

Employs authentic reading materials which require students not only to understand information but to interpret and evaluate it as well... [and] requires students to synthesize facts and ideas from multiple sources as preparation for writing (p. 2).

Hence, content-based instruction offers a number of benefits (in Girón-García, 2013: 168-169):

- Students' interaction with authentic materials relevant to their goals enhances their motivation to learn better (Brinton, Snow, & Wesche, 1989; Kasper, 2000; Warschauer, 1996).
- Internet use integrates a great amount of reading and writing skills, as well as "*opportunities to practise them in meaningful contexts*" (Luzón, 2002: 21).
- It promotes problem-solving and critical thinking (Warschauer, 1999).
- The use of the Internet helps students become autonomous, so as they take control of their own learning (Luzón, 2003: 125). Furthermore, students choose the contents they want to learn, as well as how much time they will devote to the tasks proposed.

These resources allow teachers to design online task-based activities using authentic materials. Along this line, in Kimball's (1997) words: "*Internet-generated materials can be flexibly arrayed to engage students with topics and cognitive tasks relevant to students' professional futures*".

We will devote the next subsection to discuss in depth on 'Cybertasks' as means of content-based instruction in the EFL classroom.

### **3.2. 'Cybertask' as a means of instruction in the EFL classroom**

The training in media literacy becomes central, since media are the main focus of our cultural background, and educators face the challenge of teaching media literacy through online materials in order to contribute to advancing multicultural education (Girón-García & Ruiz-Madrid, forthcoming).

We believe that working with ‘Cybertasks’ might involve students’ active participation in the classroom and outside the educational setting. For this reason, we take into account the design of a Cybertask which helps in the students’ development of an autonomizing reading competence (Luzón & Ruiz-Madrid, 2008).

For a long time already, the presence of the Internet as a teaching tool for language learning has become a fact, and thus it might be considered as a way of engaging students with real-life materials (Brinton, Snow & Wesche, 1989). In addition, it is the teachers’ responsibility to train and guide their students to engage them in authentic communication when they face a particular task in the classroom.

In our study, a ‘Cybertask’ is designed to engage students in searching information through the Internet in order to collect, use and transform information concerning ‘The Writing Process’. In fact, this kind of task-based activity may help students to: (1) Develop their metacognitive skills in order to learn how to guide their learning on their own (Luzón, 2003), and (2) use the Internet as a tool for their personal learning plan.

This Cybertask consists of a WebQuest (Dodge, 1997; 2001) based model activity to be realized and completed in a two-hour session, and it is designed with the purpose of learning to write through subtasks. Thus, (a) this Cybertask allows in-depth analysis: (1) students’ representations on ‘writing’, (2) their representations on writing and the importance of learning to learn; and (b) their ability to think about their own learning using the appropriate metalanguage, that is, metacognitive awareness.

The main objectives of Cybertasks are to promote new literacy skills and make the most out of such an activity for the development of language learning autonomy in ICT contexts. Apart from these, this design includes other aims:

- Teaching ‘new literacies’ in media contexts (ICTs);
- Learning to write;
- Metacognition (i.e. evaluating the knowledge acquired by doing this Cybertask);

On the one hand, the main learning aims of this Cybertask (Girón-García, 2013: 212) are the following:

- Carry out an Internet search in order to gather information concerning the writing process;
- Acquire new knowledge using some Internet links about writing provided by the teacher;
- Focus on meaning rather than on form or content, writing thus meaningful answers according to the students’ objectives and depending on the activities proposed in the Cybertask; and
- Metalanguage: Think about our own language learning in order to learn how to guide it on our own.

On the other hand, the student’s aim of this Cybertask (Girón-García, 2013: 212-213) is to complete a final task (Activity 6), where students have to organize information in a graphic organizer in order to write an essay.



The task consists in reading (reading comprehension), but in fact, it is about 'writing'. Therefore, our question here is: Why do we think 'writing' is relevant?

(1) It is important because our present technological world demands immediate written communication. We find writing everywhere: Whatsapp, Facebook, Twitter, SMS, e-mail... The problem is that we need to give answers immediately and most of the times we do not pay attention to our writing.

(2) Writing is related to cognitive, metalinguistic, and learning styles' capacities.

(3) It is interesting to see how students design an outline (graphic organiser) and later they put that graphic into practice with a written essay (see Activity 6: Final Task, in the Cybertask).

Furthermore, 'Writing' has perhaps been our biggest frustration as students and as teachers, often leading us to unwanted, guilt-ridden failure. Thus, the student should consider the following ideas:

- How they could improve their writing
- Learn how to write in an appropriate, academic way
- Become able to write different types of genres: essays, business letters, research reports... in English.

Finally, after the completion of this Cybertask, students are able to think about their own knowledge. Furthermore, they are asked to complete a Self-Assessment Questionnaire where they can make comments on the Cybertask's process and result.

## **4. The study**

### **4.1. Context and participants**

The quasi-experimental design used for the purpose of the present study is a qualitative case study. This section accounts for the epistemological and methodological reasons that led to the choice of six case studies as the research method for the present work.

The case studies in this dissertation are based upon the examination and description of a pedagogical activity with 23 subjects (al236946, al229578...); although due to research purposes only 6 were taken into account. In the design, each student was assigned a computer in order to carry out the task.

The study was carried out in three stages: (1) Elaboration and design of a Cybertask; (2) implementation in a language programme; and (3) realization of the Cybertask by the students.

The "Cybertask" 'The Writing Process' deals with different strategies used when writing a document. It took 2 hours for the students to realize and consists of six activities.

Finally, at the end of the task, students were asked to complete a 'Self-Assessment Questionnaire' in twenty minutes. That questionnaire included a wide range of questions related to the process of the task and its results.

Regarding the participants that took part in this study, a number of 23 students were selected from the English Studies degree at ‘Universitat Jaume I’ (Spain). Among these twenty-three students, only 6 were selected for the purpose of case studies.

#### **4.2. Procedure and data collection**

Although the students gave their permission to use their data, an individual identification code was provided in order to safeguard their privacy. Their participation in this study was presented as one of the complementary activities to be given partial credit in addition to the final mark at the end of the semester.

In order for results to be available, students had to submit online the questionnaires they were asked to do, as well as the Cybertask. Afterwards, thanks to a computing programme created by the <sup>2</sup>GIAPEL Group, all the questionnaires were sent so as to be able to observe what exactly the students had answered.

#### **4.3. Instruments**

The main instrument for our study has been the ‘Cybertask: The Writing Process’. Nevertheless, we have used another instrument endorsed for data collection: ‘Self-Assessment Questionnaire’ (Girón-García, 2013). All the participants who took part in this study were asked to complete a “Self-Assessment Questionnaire” to evaluate their own work (i.e. the Cybertask). This survey included a number of questions related to (1) the task process and (2) the task result (i.e. the results obtained from the navigation process). With this type of questionnaire, students feel free to click on those options related to the process of the Cybertask completion (e.g. criteria used to select information, information management, interesting <http://addresses>, previous knowledge on the topic, etc.), and to the result (e.g. their degree of satisfaction regarding Internet use in solving the proposed task, to obtain new information, to build new knowledge, etc.). As the students finish completing this questionnaire, they send it via online and a database management system keeps all the data.

### **5. Results and discussion**

In this section, we present the different results obtained and which derive from our experiment with the Cybertask. These results reveal (a) the students’ navigation type, and (b) their learning expectations, self-assessment and teacher’s assessment. All these results will help us to answer the following research question (RQ): *How do students read on the Internet in the new technological era?*

#### **5.1. Navigation results**

Regarding the time spans stipulated in the navigation that students carried out (‘Navigating’, ‘Browsing’, and ‘Reading’) (see section 2), it is important to emphasize that to assign a type of reading mode to each one of the subjects we have not taken into

---

<sup>2</sup> “Grupo de Investigación y Aplicaciones Pedagógicas en Lenguas”

account neither the previous navigation to the initial Web page or the navigation after the concluding Web page:

-Initial web page:

<http://www.giapel.uji.es/cibertareas/TheWritingProcess/index.htm>.

-Concluding web page:

<http://www.giapel.uji.es/cibertareas/TheWritingProcess/conclusion.thm>.

We do have taken into account all the Web pages from their initial navigation to their ending (concluding Web page), as well as the Web pages offered in the Cybertask and the Web pages of their own choice.

According to Table 1 below (Navigation Results), out of 23 students who completed the Cybertask 20 students presented a ‘Navigating’ mode, 1 student developed a ‘Browsing’ mode, and 2 students the ‘Reading’ mode:

STUDENTS	READING MODES	STUDENTS	READING MODES
al236946	Navigating	al227842	Navigating
al229578	Navigating	al185922	Navigating
al227819	Navigating	al121277	Navigating
al227844	Navigating	al118191	Navigating
al227888	Navigating	al121324	Navigating
al228860	Navigating	al118185	Navigating
al205270	Browsing	al065111	Navigating
al227924	Navigating	al118216	Navigating
al074451	Reading	al099409	Navigating
al228747	Navigating	al121323	Reading
al227821	Navigating	al121300	Navigating
al106682	Navigating	al121282	Navigating

(Table 1: Navigation Results)

## 5.2. Students’ learning expectations, self-assessment and teacher’s assessment

This subsection shows the students’ perceived learning expectations and self-assessment from the 23 students in our experiment, and the global assessment. Among these 23 students, only 6 students stated that they had not learnt anything new in relation to the “writing process”, while 17 students confirmed that they had acquired new knowledge after completing the Cybertask.

Table 2 shows the number of students who have (or have not) attained the desired learning expectations and the global assessment.

Combining ‘Teacher’s Assessment’ and the application of information management criteria, we established the following grading scale as a global assessment scale: (1) Breadth (P-Poor), (2) Depth (G-Good), and (3) Re-use (VG-Very Good); defining them as follows (Girón-García, 2013: 246-247):

(1) Breadth: Students copy exact pieces of information, just as they appear on the Web.

(2) Depth: Students are able to use specific information from the resources proposed on the Web.

(3) Re-use: Students are able to use specific information from the resources on the Web and re-use that information, explaining the contents in their own words.

Students’ Perceived Learning Expectations		Global Assessment		
Yes	No	Breadth (P)	Depth (G)	Re-use (VG)
17	6	4	12	7

(Table 2: Learners’ Perceived Learning Expectations and Global Assessment)

As for the “students’ perceived learning expectations and self-assessment”, the following is claimed:

First, seventeen students confirmed that they had acquired some new knowledge about the writing process during the task, because in the Self-Assessment Questionnaire they stated that they knew nothing or they only had some notions of ‘writing’ in English. On the contrary, six students claimed that they had not learnt anything new: they stated that they knew the topic quite well and that the Cybertask did not provide them with any information they had not known before. This is mainly due to the fact that these six students had already attended a course on ‘writing’ the previous academic year.

Second, only four students did not succeed in carrying out the task (Poor), out of seventeen students who claimed that they had learnt new information on ‘writing’. These four students just copied some information they found on the web in order to answer the questions proposed (without producing any personal elaboration of that information). On the other hand, nineteen students succeeded (Very Good / Good), as they were able to use specific information from the resources proposed, and re-use that information (explaining the contents in their own words). This can be clearly observed in their answers to the Cybertask questions. For example, to the question: *Why is writing an essay so frustrating?* (Activity 2.1). These students answered the following:

Student al074451: “*Learning how to write an essay can be a maddening, exasperating process, but it doesn’t have to be. If you know the steps and understand what to do, writing can be easy and even fun*”.

When this student refers to 'steps', probably she is referring to the different<sup>3</sup>writing phases, although we could refer to the types of learning and learning plans as well.

Student al118216: *“Writing an essay can be frustrating if you do not know the steps to write it”*.

Both students write negative comments on 'writing': Students **al074451** and **al118216** state that writing can be *“a maddening, exasperating process”* (**al074451**), and *“writing...can be frustrating”* (**al118216**). Furthermore, it is surprising the fact that student **al074451** not only shows a negative attitude towards 'writing', but also adds positive comments such as: *“writing can be easy and even fun”*.

From the six students who claimed that they did not learn anything new in the 'writing' activity, only three students succeeded (Very Good / Good) in carrying out the Cybertask. They tried to re-use the information gathered on the net, expressing it in their own words. The other three students were not successful (Poor), since they just copied the information as it appears on the web. For example, to the activity 3.1.: *“Try to define and explain the importance of the writing process”*. Students **al227819** and **al118191** answered the following:

Student al227819: *“Writing process is both a key concept in the teaching of writing and an important research concept in the field of composition studies”*.

Student al118191: *“The writing process is very important, because we need to write in order to communicate, and we need to write correctly. Writing is everywhere: in newspapers, in internet, books and so on and we need to follow a writing process to write coherently in order to communicate effectively”*.

Student **al227819** adopts a point of view of an advanced learner with thoughtful and autonomous traits since the task objective is presented not only from the teaching-learning point of view, but also from the investigation perspective.

The comment that student **al118191** points out means an open point of view when it comes to establishing relationships between coherence and communicative efficacy according to different contexts and resources.

Considering all these data, for seventeen out of twenty-three students, the task completion outcome confirms that there are perceived learning outcomes. In the case of the remaining four subjects, there appears to be a mismatch between perceived and actual outcomes.

To know if our students held the Cybertask successfully or not, we had in mind some criteria for each of the proposed activities. It is important to point out that all the Cybertasks were corrected by a teacher from the 'English Studies Department' in our university (Universitat Jaume I). Regarding these criteria, Table 3 (Activity 1 Results) below illustrates the grade that our six case studies obtained in "Activity 1". We need to remember that the grade that we attributed to this activity was 5 points:

---

<sup>3</sup> Writing phases: in this case we refer to the various steps that appear on one of the pages proposed in the Cybertask (<http://www.kimskorner4teachertalk.com/writing/writingprocess/menu.html>)

<b>Activity 1: “In view of the brief introduction given above, what do you expect to learn from today’s class? Write a few lines giving your own point of view”.</b>	
<b>STUDENTS</b>	<b>GRADE</b>
<b>al225270</b>	<b>5/5</b>
<b>al227924</b>	<b>5/5</b>
<b>al118216</b>	<b>5/5</b>
<b>al121323</b>	<b>5/5</b>
<b>al074451</b>	<b>4/5</b>
<b>al118191</b>	<b>4/5</b>

(Table 3: Activity 1 Results)

### 5.3. Discussion

In the light of all the results shown in relation to the Cybertask, further discussion is presented taking the following research question as starting point: (RQ) *How do students read on the Internet in the new technological era?* To answer this question, we will take into account the three different Reading Modes (‘Navigating’, ‘Browsing’, and ‘Reading’).

(1) ‘*Navigating*’ mode of navigation: Students with this type of navigation have been shown to have the ability to create their own navigation path and choose the Web pages offered in the order they preferred when they had to track for online information. This behaviour, in which students choose a different order of the Web pages than the one proposed as they appeared in the Cybertask presentation, has been displayed in their non-linear reading of these Web pages. According to Anderson-Inman & Horney (1993), Bowdish et al. (1994), and Lawless & Kulikowich (1996), students with a ‘Navigating’ mode are called ‘Apathetic hypertext users’, which is justified because it is assumed that students display “illogical browsing strategies” through the hypertext. Their consideration of illogical strategies are based on an evaluation of students’ navigation paths in terms of the strict order of navigation proposed by the teaching model, which students are supposed to follow in a linear way. It seems difficult to talk about illogical navigation if the students have carried out navigation paths that are efficient to solve the Cybertask, even though they have carried out and created their own paths. On the other hand, the denomination “apathetic” is rather vague and gives too little information in relation to our study expectations.

Nevertheless, our study goes beyond the classification made by Anderson-Inman & Horney (1993), Bowdish et al. (1994), and Lawless & Kulikowich (1996). It is true that the ‘Navigating’ reading mode entails a superficial navigation on the Web. ‘Navigating’ students tend to carry out a general overview of the information because they want to be quick in finding out about the contents of a Web page. Once students have ordered the ideas in their minds, they select the information they are more interested in, mainly by

means of key words. Therefore, in our case, the characterization of this group of students as ‘Apathetic hypertext users’ seems rather inconsistent.

(2) *‘Browsing’* mode of navigation: Students with this navigation mode “pecked at” information doing a quick sweep of the information that they thought worth considering in order to achieve their Cybertask objective. Furthermore, following Anderson-Inman & Horney et al. (1993), we also called these students ‘Knowledge seekers’ because they sought knowledge related to the contents of the hypertext. These students showed an initial predisposition to gather and consult several Web pages quickly in order to answer the activities in the Cybertask.

‘Browsing’ students examine the relevance of a number of Web pages or its contents quickly, which may or may not lead to their interests in relation to the information they need for the activities they have to answer. Therefore, this type of student carries out an orientation strategy that may or may not fulfil their expectations.

(3) *‘Reading’* mode of navigation: ‘Reading’ students are willing to cover all the information found on the page very carefully, paying attention to written texts, images, and visual elements that appeared in the Web pages offered. They felt that these elements could help them in quickly finding contents of the page that were most relevant to complete the Cybertask. When these students started surfing the net, they immediately got an overview of the Web pages offered in the Cybertask by means of a quick first look, and then they continued their navigation again respecting the order of Web pages as they appeared in the Cybertask presentation for each of the activities.

In view of our observations, according to our study, the classification made by Anderson-Inman & Horney (1993), Bowdish et al. (1994), and Lawless & Kulikowich (1996) does not correspond with alternative traits but with complementary strategies when the goal is to perform a particular task. ‘Reading’ students are not only ‘Knowledge seekers’, but also ‘Feature explorers’, since they (a) looked for information related to the content of the hypertext (‘Knowledge seekers’), and (b) took graphic and design elements into account in a Web page in addition to written language (‘Feature explorers’).

Finally, we should not forget that students’ interaction with online texts (interactive texts and multiple-media texts) was different from interaction with texts in print formats, because students’ perception of reading information on the Web is different from reading printed texts. Therefore, according to our study, students created their own navigation path deriving into non-linear hypertext. Thus, students have been able to build their personal hypertext understanding it as the result of their reading process and regarding their navigation options. Likewise, students’ non-linear navigation allows them to associate their own knowledge with the new information (Villanueva, Luzón, Ruiz, 2008). Therefore, with regards to the meaning construction process, hypertextual reading opens up a new reading dimension in which reader and writer do not necessarily take up opposing roles.

Finally, establishing a relationship between the times employed and the task results, we could deduce that only ‘Reading’ students (2) took into account strategies that imply:

- Awareness of Web pages’ features,
- Anxiety control,
- Ability to project previous knowledge in texts, and
- Awareness of task objectives.

## 6. General conclusions

The aim of the present work focuses on discussing how EFL students read on the Internet as they perform a Cybertask. Furthermore, this study focuses on two features: (a) How students handle the great amount of information they find on the Web; and (b) how they select the most appropriate information according to their task objectives. Finally, the main aim is to analyse how students read in a digital environment when they face Cybertasks that complement teaching instructions (Girón-García, 2013).

Along this line, we have observed that each one of the Reading Modes influences the realization of a given task and the perception of online texts, as an interlinked whole or as an addition of segments. As we have mentioned in previous sections, the ‘Reading’ mode of navigation would be related to an interlinked whole, and the ‘Browsing’ and ‘Navigating’ navigation modes would be in association with an addition of segments. In this line, previous classifications of Internet reading modes did not clarify students’ behaviour in many aspects.

With the aim of improving students’ learning processes through Cybertasks, we need to bear in mind that it could be useful to design future exercises focusing on specific skills, such as:

(1) Exercises that focus the task on the selection of information, in order to answer a learning need: gathering different contents on the Web with the purpose of answering the questions proposed in the Cybertask.

(2) Exercises that involve interaction on the Web: blogs, forums, e-mail. It would be interesting to give some training to students for selecting blogs and forums, in order to stimulate their personal expression, their interaction capacity and their practise in collaborative learning.

Concerning the conclusions drawn and suggestions made we propose the following ideas for further research:

First, it is necessary then to investigate on (a) technological skills that transcend basic technical proficiency and (b) skills linked to autonomy development.

Second, planning, monitoring, evaluating, reflecting, decision-making, accessing and organising information, as well as the amount of information in hypertext, can increase anxiety. In our experimental design, students had to control the amount of information they were exposed to, so that they could carry out the task in due time. Thus,



we think that it is necessary to carry out further investigations related to anxiety management.

Finally, we deem necessary to further explore new designs of Cybertasks that combine both the training in the new literacies and autonomy.

## References

- Anderson-Inman, L. & Horney, M. A. (1993). Profiles of hypertext readers: Results from the Electro Text project. Paper presented at the Annual Meeting of the American Educational Research Association, Atlanta.
- Bowdish, B. E., Barab, S. & Lawless, K. A. (1994). The Kiosk Project. Paper presented at the annual meeting for the North-eastern Educational Research Association, Ellenville, NY.
- Brinton, D. M., Snow, M. A. & Wesche, M. B. (1989). Content-based Second Language Instruction. Boston: Heinle and Heinle Publishers.
- Brunner, C.B., & Tally, W. (1999). *The new media literacy handbook: An educator's guide to bringing new media into the classroom*. New York: Anchor Books.
- Candlin, C. (1990). Hacia la enseñanza de lenguas basada en tareas. *Comunicación, Lenguaje y Educación*. 7-8, 33-53.
- Coiro, J. (2003). Reading comprehension on the Internet: Expanding our understanding of reading comprehension to encompass new literacies. *The Reading Teacher*, 56, 458-464.
- Dodge, B. (2001). FOCUS: Five rules for writing a great WebQuest, *Learning & Leading with Technology*, 28(8), 6-9, 58.
- Dodge, B. (1997). Some Thoughts about WebQuest. San Diego State University.
- Downes, T., & Fatouros, C. (1995). *Learning in an electronic world: Computers and the language arts classroom*. Portsmouth, NH: Heinemann.
- Estaire, S. & Zanón, J. A. (1992). Rationale For Task-based language Teaching Units, in *Lecturas de Adquisición de Lenguas Extranjeras*. Barcelona: Cursos de Postgrado en Formación de Profesores de Lengua Extranjera (E/LE). Universidad de Barcelona (Dossier de Zanón, J. 30-42).
- Girón-García, C. (2013). *Learning Styles and Reading Modes in the Development of Language Learning Autonomy through "Cybertasks"*. (Thesis). Universitat Jaume I. Retrieved from <http://hdl.handle.net/10803/125440>
- Girón-García, C., & Gaspar, M. V. (2012). Foreign language learning in ICT contexts: A study of learning styles and reading modes in English French and German. *EDULEARN12 Proceedings*, 143-148.
- Goldstone, B.P. (2001). Whaz up with our books? Changing picture book codes and teaching implications. *The Reading Teacher*, 55, 362–370.
- Graham, S. & Hebert, M.A. (2010). *Writing to read: Evidence for how writing can improve reading. A Carnegie Corporation time to act report*. Washington, DC: Alliance for Excellent Education.

- Hill, J. R. and Hannafin, M. J. (1997). Cognitive strategies and learning from the World Wide Web. *ETR&D-Educational Technology Research and Development*, 45, 37 – 64.
- Kasper, L. (2000). New technologies, new literacies: Focus discipline research and ESL learning communities. *Language Learning and Technology* 4 (2): 105–128.
- Kern, R. (2000). *Literacy and language teaching*. Oxford: Oxford University Press.
- Kimball, L. (1997). *Intranet Decisions: Creating Your Organization's Internal Network*, Miles River Press.
- Korthauer, R. D., & Koubek, R. J. (1994). An empirical evaluation of knowledge, cognitive style and structure upon the performance of a hypertext task. *International Journal of Human Computer Interaction*, 6, 373 – 390.
- Kress, G. R. (2003). *Literacy in the new media age*. London: Routledge Falmer.
- Labbo, L. D., Leu Jr., D. J., Kinzer, C., Teale, W. H., Cammack, D., Kara-Souteriou, J., et al. (2003). Teacher wisdom stories: Cautions and recommendations for using computer-related technology for literacy instruction [Electronic version]. *Reading Teacher*, 57 (3), 300-304.
- Lawless, K. A. & Kulikowich, J. M. (1996). Understanding hypertext navigation through cluster analysis. *Journal of Educational Computing Research*, 14, 385 – 399.
- Luzón, M. J. (2002). The spoken features of academic and professional electronic discourse: Oral Skills, Resources and Proposals for the Classroom. 2002: 147-160.
- Luzón, M. J. (2003). Web-based simulations for ESP. *Teaching English with Technology: A Journal for Teachers of English*, 3 (1), retrieved July 5, 2008 from [www.iatefl.org.pl/call/j\\_esp12.htm](http://www.iatefl.org.pl/call/j_esp12.htm)
- Luzón, M. J., Madrid, M. N. R., & Villanueva, M. L. (2009). Students' Perceptions of Language Learning Webtasks to Develop Electronic Literacy. In *Helping people to learn foreign languages: teach-niques and teach-nologies* (pp. 156-173). Universidad Católica San Antonio de Murcia.
- Luzón, M. J., Ruiz-Madrid, M. N. & Villanueva, M. L. (Eds.). (2010). *Digital Genres, New Literacies and Autonomy in Language Learning*. Cambridge Scholars.
- Luzón, M.J. & Ruiz-Madrid, N. (2008) Learning to learn in a digital context: Language learning webtasks for an autonomising “wreading” competence. Corell.
- Nunan, D. (1989). *Designing Tasks for the Communicative Classroom*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Reinking, D., & ChanLin, L. (1994). Graphics aids in electronic texts. *Reading Research and Instruction*, 33, 207–232.
- Schmar-Dobler, E. (2003). Reading on the Internet: The link between literacy and technology. *Journal of adolescent & adult literacy*, 47(1), 80-85.
- Shepherd, M. A., Watters, C. R., & Kennedy, A. (2004). Cybergenre: Automatic Identification of Home Pages on the Web. *J. Web Eng.*, 3(3-4), 236-251.
- Sutherland-Smith, W. (2002). Weaving the literacy Web: Changes in reading from page to screen. *The Reading Teacher*, 55, 662–669.

- Warschauer, M. (1996). Computer Assisted Language Learning: an Introduction. In Fotos S. (ed.) *Multimedia language teaching*, Tokyo: Logos International: 3-20.
- Warschauer, M. (1999). *Electronic literacies: Language, culture, and power in online education*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Zanón, J. (1990). Los enfoques por tareas para la enseñanza de lenguas extranjeras. *CABLE. Revista de didáctica del español como lengua extranjera*, 5, 19-28.

# ÎNFRÂNGEREA ȘI/SAU CUCERIREA CORPULUI DE NEATINS DIN BASMUL FANTASTIC ROMÂNESC

## *Defeating and/or conquest untouched body in the Romanian fairy tale*

Costel CIOANĂ<sup>1</sup>

### *Abstract*

Place and significance in the traditional mentality led body, especially in some epic productions at a certain *determinism of being*. Quality double body (*biological* and *spiritual*), allowed to imagine a traditional mentality an epic scheme which they can pose to the daily, the need for *something else, non-ephemeral, the trans-reality*. Where is the subject brought me into the discussion in this study, in which the hero always tries to close, purpose erotic and marital, a superior being to his human nature, profane, ephemeral. Coveted, sought so feminine beings produce in psychology hero, *by their nature substance*, a certain *re-structuring, re-psychological* and *behavioral modeling* which eventually will give *meaning* and *motivation* epic. But *how* and *why* it will get here? *What are* the traditional epic scenarios ahead for final success? *Where are* located, epistemic speaking, such situations? Phenomenologically, all these efforts the hero had only a *social basis* or reflects a (diluted) *scheme mythical* thinking, absolutely necessary for self-fulfillment of the individual person who is the hero?

**Keywords:** *Phenomenology of the Body; hermeneutics; Romanian fairy tale; untouched body; imaginary.*

Poetic prezentate, categoriile de ființe feminine dintr-o altă lume decât cea a eroului de basm, impresionează, condiționează și aproape că “fetișizează” demersurile eroului, care, de cele mai multe ori, pivotează în jurul nevoii de apropiere erotico-maritală față de o astfel de ființă. Toată bogăția și intensitatea epică a basmelor fantastice devine, prin această perpetuă goană după o astfel de ființă feminină, o subiectivă experiență senzorială, afectivă, imaginară care trebuie să obiectivizeze (epic) acțiunile eroului. Hrănind deopotrivă gândirea și simțirea eroului (și a auditoriului/consumatorului de basm), aceste râvnite ființe feminine, venite din sau descoperite în alte locuri decât spațiul cotidian al eroului, sunt un cumul de calități și aptitudini non-umane, care le oferă putere și autonomie, făcându-le irezistibile. Practic, intrând în contact cu o astfel de ființă feminină (accidental sau nu), eroul de basm este sortit să intre în sfera de gravitație a acestei ființe, să încerce o apropiere și/sau o “ancorare” a acesteia în planul său cotidian. Dar, *cine* sau *ce sunt* aceste ființe? Încercasem în alte locuri,<sup>2</sup> să creionez liniile directoare ale acestor categorii de ființe feminine “speciale”. Sintetic, analiza aplicată, în cele două studii menționate, acestor categorii de ființe feminine, releva faptul că avem de-a face cu *un model ontologic de referință* care, grație *substanței corporale* și *valorilor semnificante* ale lucrurilor descoperite și întâmplărilor trăite de erou în dimensiunea unei astfel de ființe feminine, va

---

<sup>1</sup> PhD, Scientific and cultural coordinator of the Ancient Western Art Museum of the Romanian Academy.

<sup>2</sup> Vezi studiile dedicate unor astfel de ființe feminine “speciale” (*Scalda sacră a zânelor ; Motivul fecioarei războinice din basmul fantastic românesc* din volumul *Contribuții la o fenomenologie a corpului din basmul fantastic românesc*, aflat sub tipar), cu amendamentul că, acolo, în acele studii, m-am oprit ceva mai îndelung asupra dimensiunii “iconografice” și imagologice a acestor de categorii de ființe feminine, rămânând ca în acest studiu, să încerc “fenomenologizarea corporală” a acestor categorii...

aduce și va produce, la nivelul epicului de basm, profunde și ireversibile modificări (psihice și comportamentale) în destinul acestuia.

Aflat mult timp în căutarea unei astfel de năluci, eroul va fi pus, deodată, în fața unei realități (ontice) căreia, chiar cu minimul de inițiere oferit de cineva *deja inițiat*, cu greu poate să îi facă față. Căci, dacă această ființă ne-muritoare pe care o dorește (erotic-marital) eroul, *este respectată și râvnită pentru ceea ce este* (= o ființă dintr-o altă lume, diferită de cea a eroului, cu atribute fizice și psihice deosebite etc.), *prin descoperirea și expunerea ei, trebuie să ea își dorește să fie respectată, râvnită, admirată și ca femeie*.<sup>3</sup> În fața unei ființe altfel decât el, cu atribute pe care el rar le posedă (= *frumusețe desăvârșită; capacitatea de a se metamorfoza, la nevoie sau la dorință, în altceva decât propria-i natură; aptitudini de zbor* etc.), pentru a reuși în dezideratul erotic-marital propus, eroul nu poate decât să folosească metode “neortodoxe”, și acelea dezvăluite de altcineva (deja inițiat). În mod firesc, ajuns în apropierea acestei ființe semidivine, eroul își sporește înflăcărea, dar, își epuizează rațiunea, fiind copleșit de atributele teofanice ale subiectului râvnit. Dincolo de situațiile standard (= când eroul reușește să își apropie o ființă feminină dintr-o altă lume doar prin *simplul consimțământ al acesteia, grație unei ursiri, fie frumuseții deosebite a eroului*),<sup>4</sup> două sunt modalitățile prin care eroul muritor de basm poate înfrânge sau cuceri *corpul de neatins*<sup>5</sup> al unei ființe ne-muritoare:

- 1) *furarea veșmintelor*, respectiv
- 2) *bătaia (fizică) administrată unei asemenea ființe feminine*.

### Furarea veșmintelor

“*Îmbrăcămintea, mai ales cea intim legată de corp, este prezentă în vrăji, în rituri de sacrificii, în ceremonialuri populare. Simbolismul concret al fiecărei piese din îmbrăcămintea oamenilor se precizează și prin sistemul de tabuuri și datini legate de confecționarea sau purtarea lor în cadrul funcției lor ceremoniale*”.<sup>6</sup> Cu siguranță, în întreaga istorie a civilizației umane, rolul și/sau semnificația simbolică a veșmintelor a surclasat funcția *protectoare*. Cu o destul de bogată literatură dedicată eminentemente acestui subiect,<sup>7</sup> exemplele pot fi nenumărate, dar: ●prin deosebita importanță acordată; ●prin ritualizarea și păstrarea (= *ne-degradarea*) *funcției simbolice* a unor veșminte în cadrul unor comunități și, nu în ultimul rând, ●prin *legătura simbolică* pe care acestea o au cu hainele din basmele românești, merită amintite câteva categorii de astfel de veșminte “speciale”. Pornind de la mențiunile mitologice clasice și raportându-mă la

<sup>3</sup> Ne-o demonstrează, fără nici un dubiu, acel moment al *re-înțoarcerii* unei astfel de *zâne în lumea ei* după recuperarea atributelor divine, aceasta lăsând eroului, totuși, o șansă infimă de *re-găsire/re-cuperare* prin menționarea locului ei de rezidență, *situat totdeauna în lumea ei!*, unde acesta o poate afla...

<sup>4</sup> **Hașdeu 2000**: 59; **Oprîșan 2005**: I, 62, 244-245; II, 7, 21-22, 48-49; **Șerb 1967**: I, 50-51; II, 166-167 etc.

<sup>5</sup> Proiecție a unei (generale) dorințe imaginare, *corpul de neatins* poate fi definit, la nivelul basmului fantastic românesc, ca un *principiu vital care determină, menține și/sau condiționează o limită a realității ontologice (trans)corporale care, prin încărcătura ludică (= corpusul de trăiri emoțional-afective induse eroului) și dimensiunea cognitivă (= obligatoria inițiere a eroului pentru a înțelege și surmonta separația dintre sine și ceea ce râvnește), va obiectiva, epistemic, toate demersurile și acțiunile ulterioare ale eroului de basm, întru apropierea și/sau încatenarea unei astfel de ființe feminine speciale*.

<sup>6</sup> **Evseev 1994**: 80.

<sup>7</sup> Din care trebuie amintite, prin amploarea demersului științific, studiile coordonate sau semnate **Barnes, Eicher 1992; Cordwell, Schwarz 1979; Tarlo 1996; Welters 1999** etc.

situațiile specifice întâlnite în antologiile de basme citate, am încercat o (scurtă) împărțire a rolului jucat de veșminte la nivelul epicului tradițional de basm, după cum urmează:

- **parte/obiect într-un cult,**<sup>8</sup> neomițând “greutatea” simbolică pe care acestea o presupun sau o dețin;<sup>9</sup>

- **alegorie a unui eveniment special.**<sup>10</sup>

Din categoria hainelor alegorice folosite în anumite momente, sunt de amintit, la nivelul basmului fantastic românesc, omniprezentele haine alegoric-ceremoniale, furate sau primite de erou de la un personaj inițiat, uneori cu un simbolism evident (eroul în lupta cu balaurul sau alte ființe teriomorfe, poartă haine cu luna în spate, soarele pe piept și doi luceferi pe umeri, apoi – hainele de aramă, argint, aur pe care le îmbracă succesiv pentru apropierea și împlinirea dezideratului);<sup>11</sup>

- **obiect al asumării unei condiții spirituale noi.**<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> [...] Să faci haine sfinte fratelui tău Aaron, pentru cinste și podoabă. Vorbește cu toți cei cu inima înțeleaptă, pe care i-am umplut cu un duh de pricepere, să facă veșmintele lui Aaron, ca să fie sfințit și să-mi împlinească slujba de preot.; [...] Să țeși turban de in subțire; să faci un turban de in subțire și să faci un brâu lucrat la gherghef. Fiilor lui Aaron să le faci tunici, să le faci brăie și să le faci scufii, spre cinste și podoabă. Să îmbraci cu ele pe fratele tău Aaron și pe fiii săi împreună cu el. Să-i ungi, să-i consacri, să-i sfințești și-mi vor sluji ca preoți. (Exodul 28, 2-3, 39-41); [...] Și Moise a luat din untdelemnul pentru ungere și din sângele de pe altar; a stropit cu el pe Aaron și veșmintele lui, pe fiii lui Aaron și veșmintele lor; și a sfințit astfel pe Aaron și veșmintele lui, pe fii lui Aaron și veșmintele lor împreună cu el. (Leviticul 8, 30).

<sup>9</sup> [...] Veșmintele sfinte ale lui Aaron vor fi după ele ale fiilor lui, care le vor pune când vor fi unși și când vor fi consacrați în ele. Vor fi purtate timp de șapte zile de acela din fiii lui care îi va urma și care va intra în cortul întâlnirii ca să servească în sfântul locaș. (Exodul 29, 29-30).

<sup>10</sup> [...] Și robii aceia au ieșit la răspântii, au strâns pe toți pe care i-au găsit, și buni, și răi, și sala ospățului de nuntă s-a umplut de oaspeți. Împăratul a intrat să-și vadă oaspeții și iată acolo un om care nu era îmbrăcat cu haină de nuntă. “Prietene, a zis el, cum ai intrat aici fără să ai haină de nuntă?”. Omul acela a amuțit. Atunci împăratul a zis slujitorilor săi: “Legați-i mâinile și picioarele și luați-l și aruncați-l în întuneric de afară! Acolo va fi plânsul și scrâșnirea dinților. Căci mulți sunt chemați, dar puțini sunt aleși”. (Matei 22, 10-14); [...] Atunci ostașii guvernatorului au adus pe Iisus în pretoriu și au adunat toată cohorta în jurul lui. L-au dezbrăcat de hainele lui și l-au îmbrăcat cu o haină stacojie. Au împletit o cunună de spini, pe care i-au pus-o pe cap, și i-au pus o trestie în mâna dreaptă. Apoi îngenuncheau înaintea lui, își băteau joc de el și ziceau: “Plecăciune, împăratul iudeilor!” Și scuipau asupra lui și luau trestia și-l băteau peste cap. După ce l-au batjocorit, l-au dezbrăcat de haina stacojie, l-au îmbrăcat cu hainele lui și l-au dus să-l răstignească. (Matei 27, 27-31); [...] După scaldă se face îmbrăcarea mortului; nu este voie să-i dea din hainele în care a zăcut pentru că “începe o viață nouă”. Mortul trebuie să fie îmbrăcat cu hainele cele mai noi – dacă nu are îi cumpără - să treacă în lumea cealaltă cu ce are mai bun. (Bernea 1998: 28).

<sup>11</sup> [...] Făt-Frumos, văzându-se iară singur, chemă calul și voind să se veselească și dansul, îmbracă hainele: cu soarele în piept, luna în spate și doi luceferi în umeri, își lăsă părul de aur pe spate, încălecă calul și-l încură prin grădină. (Ispirescu 1988: I, 140-141; vezi și Boer et alii 1975: 101-102).

<sup>12</sup> [...] Pe acești doisprezece i-a trimis Iisus, după ce le-a poruncit, spunând: “Să nu mergeți pe calea păgânilor și să nu intrați în vreo cetate a samaritenilor; ci să mergeți mai degrabă la oile pierdute ale lui Israel. Și pe drum predicați și să ziceți: “Împărăția cerurilor s-a apropiat!”. Vindecați pe bolnavi, înviați pe morți, curățiți pe leproși, alungați demonii. Fără plată ați primit, fără plată să dați. Să nu luați nici aur, nici argint, nici aramă în brăiele voastre, nici traistă pentru drum, nici două haine, nici încălțăminte, nici toiag; căci vrednic este lucrătorul de hrana lui”. (Matei 10, 5-10; Marcu 6, 7-9); [...] M-am întors să văd glasul care-mi vorbea. Și când m-am întors am văzut șapte sfeșnice de aur și în mijlocul sfeșnicelor pe cineva care semăna cu Fiul Omului, îmbrăcat cu o haină lungă până la picioare și încins la piept cu un brâu de aur. (Apocalipsa după Ioan 1, 12-13); [...] O fo` demult o fată frumoasă care s-o rătăcit pân pădure ș-o apucat-o noaptea. Amu ie nu o pus să să culce, numa fo` tât umblat, da` ea găsi cărarea care duce cătră sat. Într-on timp o zinit on om îmbrăcat tât in negru și i-o spus să margă după iel că i-a arăta drumu. Da` iel o dus-o într-o casă de ptiatră ș-acolo o grăit oarece neînțâlăs, că i-o luat mințale ș-o înștimbat-o la obraz, de n-o mai sămănat cu ié. Apoi i-o luat hainile și i-o dat drumu pân pădure, da` ié nu s-o mai putut întoarce-n sat ș-o rămas să umble numa pân păduri. Și cui o întâlnește numa rău îi îmblă, că nu-l lasă din mână sănătos: îi suge sufletu, îl știmbă la față ori îl omoară. Ș-așé s-o născut Fata Pădurii. (Făt 2003: 684).

Aici, la acest moment al *asumării unei condiții spirituale noi* (fie că este vorba de *rituri de purificare a veșmintelor* unui străin, *rituri de agregare*, *rituri de inițiere*, de *luare în posesie* sau de *trecere*),<sup>13</sup> și în strânsă legătură fenomenologică cu modalitatea prin care eroul basmului românesc încearcă să își apropie erotico-marital o ființă feminină, trebuie amintit *ritul de căsătorie* pe care A. van Gennepe îl analizează pe larg,<sup>14</sup> rit dublat (atât în situațiile citate de autor, cât și în majoritatea basmelor *în care eroul înfrânge sau cucerește o ființă feminină dintr-o altă dimensiune prin furarea veșmintelor*), de un *rit de separare* (→ *oferirea altor haine* decât cele cu care a fost furată), multe aspecte interesante despre acest rit de separare oferindu-ne unele studii ”aplicate”.<sup>15</sup>

În majoritatea basmelor românești, această *asumare a unei noi condiții spirituale* (după o greșală sau încălcarea unei interdicții), se face prin **îmbrăcarea și uzarea a trei rânduri de haine de fier** în călătoria de re-găsire, re-cuperarea a celui râvnit/pierdut /sortit.<sup>16</sup>

● ***hainele trans-ontologice***- pe care eroul le solicită tatălui întru îndeplinirea *dezideratului* (= haine primite de tatăl eroului de la cineva inițiat sau căpătate de acesta în urma unor experiențe/inițieri, *fără aceste haine ale tatălui eroul neputându-și îndeplini sarcina*);<sup>17</sup> - care *anulează orice separație ontologică* (= haine care îi permit eroului ca, prin simpla îmbrăcare, să se metamorfozeze în tot ceea ce își dorește, *redevinând întreg*);<sup>18</sup> - care *încearcă să anuleze principiul vital al eroului* (*motivul Herakles-Nessus = haine dăruite eroului de cineva apropiat acestuia – tatăl invidios, mama vitregă etc., pentru a anula/ a-și însuși reușita finală a acestuia*).<sup>19</sup>

<sup>13</sup> Gennepe 1998: 35 și următ., 37-38, 81-82, 99, 103-105, 144.

<sup>14</sup> Ibidem: 112-119.

<sup>15</sup> Vezi, spre exemplu, Barber 1993.

<sup>16</sup> [...]Fiul de împărat, auzind acest blestem, stătu, și după cce se gândi mult timp la rodiile aurite, se aprinse în el dorința de a le vedea și de a le avea; deci se duse la tată-său și îi zise: -**Tată, să-mi faci trei rânduri de haine de fier, căci am să fac o călătorie mare.** Și toată silința ce puse împăratul a opri pe fiul său de la aceasta, fu în zadar. Dacă văzu și văzu că nu-l poate opri, porunci numaidecât și i și se făcu hainele; după ce le luă, fiul împăratului încălecă și plecă. (Ispirescu 1988: I, 337).

<sup>17</sup> [...]Și înțepenindu-și picioarele, rămase drept ca lumânarea. Atunci Făt-Frumos îi spuse ce avea de gând să facă și calul îi zise: -**Ca să ajungi la dorința ta, trebuie să ceri de la tată-tău paloșul, sulita, arcul, tolba cu săgețile și hainele ce le purta el când era flăcău;** iar pe mine să mă îngrijești cu însuși mâna ta șase săptămâni și orzul să mi-l dai fiert în lapte. (Ispirescu 1988: I, 9). Astfel de situații sunt foarte des întâlnite în basmele românești : Chivu 1988: 258; Marian 1986: 260; Nijloveanu 1982: 37; Opreșan 2005: I, 191; II, 213, 299; III, 65; Pop-Reteganul 1986: 98-99; Vasiliu 1958: 239 etc.

<sup>18</sup> [...]Ei au dormit iar Țugulea a rămas pază la cai. **Dac-a rămas pază la cai, la furat și pă el somnu.** Când l-a furat somnu, a venit trei păsări, ș-a spus așa: -Cine-i ăsta? -Ce: -I Țugulea. -Aoleo! `Ce, ăla, `ce, care i-a furat Zgripturoaica, `ce, vinili de la picioare? -Da. `Ce, da `cealantă ce spune? -Dacă i le-a furat nu poa` să le ia. **Avem să-i lăsăm cămașa asta lui, și când s-o trezi, să dă de trei ori peste cap și să duce la zgripturoaică și să face ce vrea el – muscă..., și intră-n odaie și ia vinili și le pune la picioare.** Așa au făcut. Au zburat păsările și când s-a trezit Țugulea, a luat cămașa, s-a dat de trei ori peste cap și s-a dus la zgripturoaică. Și-n odaia din fund era vinili într-o cutie. (Opreșan 2005: III, 85).

<sup>19</sup> [...]După ce o fură (pe Chira Chiralina – n.m. C.C.), **mama vântului de iarnă va să trimită un călugăr bătrân cu niște cămăși mai subțiri decât pânza de paiangen. Doamna Chiralina va cumpăra una din ele și cum se îmbracă cu dânsa, deloc cade pe patul morții și dacă ar ști cineva să o ude cu lapte de turturică, ea nu moare.** Cine aude și va spune cuiva ce spusei eu, să să facă piatră tot de sus până jos! [...]Iar Afir rămase și el tot la curtea împărătească și fu prietenul cel mai din scurt al lui Dafir. **Și iată că veni odată la curtea împărătească un călugăr bătrân, bătrân și aduse haine de vânzare. Și erau hainele mai subțiri ca pânza de paiangen și frumoase, că-și fugeau ochii de pe ele. Și Doamna Chiralina cumpără o cămașă ca acelea, dar cum o îmbracă căzu la pat și să beteji de moarte.** Atunci Afir la miezul nopții când nu era nime la patul ei, intră mereu la ea și o stropi cu lapte de turturică pe când ea ațâpise și deloc i-a trecut, ca și cum iai cu mâna. (Cătană 1984: 67-68); [...]Mama băiatului de împărat a murit ș-are mamă vitregă. S-a căsătorit ta-so cu alta.

Mizând totdeauna pe surprinderea acestor ființe ne-muritoare, pentru înfrângerea și/sau cucerirea *corpului de neatins* al acestora, eroul este învățat invariabil același lucru: *să îi răpească zânei atributele divine* (fără de care aceste ființe feminine dintr-o altă lume nu mai au nici o putere: [...])*Într-o zi, tatăl băiatului ducându-se în podul grajdului găsi pe zeiță învelită într-un cearșaf. El îi zise că, dacă voiește să-i dea hainele, i le dă cu condiția să ia pe fiul său de bărbat. Zeița primi, căci toată puterea sa îi sta în haine, și fără ele nu putea să zboare.*)<sup>20</sup>

Că este vorba de ●*văl*,<sup>21</sup> ●*cămașă* sau *rochie*,<sup>22</sup> ●*aripi*<sup>23</sup> sau de ●*haine la modul generic*,<sup>24</sup> acest *furt al veșmintelor* are, la nivelul basmului românesc, conotații complet diferite de cele antice. De exemplu, într-un text antic clasic (*Măgarul de aur*) despre raporturile trupului carnal cu cel spiritual, raport văzut prin prisma radiografiei morale aplicate societății contemporane, Lucius Apuleius scria la un moment dat și despre *furtul de veșminte* din băile publice, *văzut ca un act blamabil*: [...]*Abia se așezaseră, când iată că sosesc alți indivizi, cu mult mai numeroși, pe care, fără nici o șovăire, i-ai fi socotit tot tâlhari, căci și ei aduceau o bogată pradă: monede de aur și de argint, veselă de argint, stofe de mătase țesute cu fire de aur. [...]Voi, însă, pe cât se pare, sunteți hoși cumpătați și vă mulțumiți cu mici furtisaguri de sclavi strecurându-vă cu teamă prin băile publice sau prin odăile vreunor bătrâne, spre a șterpeli numai vechituri care nu valorează nici un ban!*<sup>25</sup> De altfel, într-o notă de subsol dedicată acestui subiect, traducătorul și autorul notelor de la suscitata ediție a *Măgarului de aur*, I. Teodorescu, scria: ”*Furtul veșmintelor din băile publice, palestre sau săli de ospete, frecvent amintit de autorii antici, era aspru pedepsit prin lege și stârnea disprețul tâlharilor de profesie*”<sup>26</sup>

---

*Mama asta vitregă i-așteaptă cu trei cămăși otrăvite. Când le-o lua pă ei, are să moară câte trei. Cine va fi dăștept și mi-a auzi cuvintele mele și dacă le spune la altu, să să facă stană de piatră până la brâu. (Oprișan 2005: I, 310); [...]A așteptat el cât a așteptat, pă la doișpe noaptea aude glasul la trei fete. –Ăăă! Ce tineri frumoși! Așa tineri frumoși ș-așa fată frumoasă pă une-am ublat, pă toată valea, n-am văzut! Și pân toată partea! Dar acum am văzut și eu fată frumoasă! Adevărat că-i fată născută dăn piatră! Piatra a născut-o! Și el frumos! Da` fiin-că-s frumoși, acu să moară otrăviți dăn mâna lu` taică-su, a lui, dăn mâna lu tata lui să moară otrăviți! Și să-i trimeată un coș – cum să zice, un paner din ălea mari -, cu mâncare și să fie otrăvită toată mâncarea! Cum le-o va lua și cum o mânca, să fie otrăviți și să moară pă loc! Dacă nu va muri dăn coșu ăsta de mâncare, să-i trimeată un costum dă ginere cu totu și cu totu frumos, și cum l-o lua pă el să fie otrăvit, să moară! Iar ei să-i trimeată un costum dă mireasă. Cum l-o lua pă ea, cum să moară, să fie otrăvit! (Oprișan 2005: II, 80).*

<sup>20</sup> Fundescu 2010: 215.

<sup>21</sup> [...]Atunci uriașul îi răspunse: -Dragul tatii, să te duci la cutare apă, acolo se scaldă Zânele și Ielele și numai după acelea pot să fie după cum dorești tu. Dar când se scaldă, ele lasă păioarele pe mal și intră în apă. Dar dacă te vei duce, să te apropii cu binișorul de mal în minutul când ele vor fi în apă, să iei o păioară. Însă când vei pleca, ele au să simtă și au să înceapă a te goni și a striga, spunându-ți că stăpâna păioarei este chioară, urâtă, șchioapă, gheboasă, și în sfârșit fel de fel de vorbe, dar tu să nu te uiți deloc înapoi, căci de te vei uita, îți va da o palmă și îți va lua păioara (Nișcov 1996: 216).

<sup>22</sup> [...]Văzând ele apa atât de limpede, făcură sfat întreolaltă să se scalde. Scăldându-se, s-au dus ele la al doilea iaz, unde era apa roșie ca sângele. Cea mijlocie zise: -Când am fi ca apa asta de roșii, tare bine ar fi. Atunci le zise cea mică: -Dacă ne-am scălda, am fi așa de roșii. Și scăldându-se, au și fost ca apa. De aicea s-au scăldat ele în iazul cu lapte. Feciorul uriașului însă le-a pândit până s-au aruncat, și îndată apucă el cămeșa celei mai oacheșă. Zâna după dansul, zicându-i: -Soț mi-ai fost, soț îmi vei fi, însă cum de nu ți-i milă de mine, de mă leși goală să-mi ardă soarele pielea. Aruncă-ți ochii înapoi și-mi dă cămeșa. Când mi-a cătat feciorul înapoi, i-a dat zâna o palmă și s-a cam mai dus. Marian 1986: 303. Tot cămașă sau rochie fură eroul și în alte basme - vezi Oprișan 2006: V, 143; Sevastos 1990: II, 59 etc.

<sup>23</sup> Pop-Reteganul 1986: 225.

<sup>24</sup> Bârlea 1966: I, 481. Idem, la Nijloveanu 1982: 93; Oprișan 2005: III, 333 etc.

<sup>25</sup> Apuleius 1968: 84-85.

<sup>26</sup> Ibidem, nota 1.



La polul opus, pentru *înfrângerea* sau *cucerirea trupului de neatins*, sunt și basme în care eroul **nu** fură hainele acesteia, ci dimpotrivă, **o ademenește cu haine ne-speciale** (cumpărate din târg!), care îi permit a fura această ființă feminină atât de râvnită: [...] *Ia el de la împăratul patru mii de galbeni, încalecă pe cal și se duce la târg. Și ce-a cumpărat? O legătură de bujănchițe: o cămeșă, o rochie, un tulpă, un clopot, un papuc, o mânășă și-o oglindă. Și-ntr-un durăt ajunge la ostrovul mării, unde zgâtia de fată pusese pe gânduri și pe Sfântul Soare. Da ea, și-n colo și-ncoace, și la deal și la vale, n-o mai ținea locul! Țugui băietul priponește bine calul în codru, lasă legătura sub malul ostrovului și se pune la pândă. Da ea dezleagă legătura, ia cămeșa, se-mbracă și uitându-se în oglindă, vede că-i șade bine. Se-mbracă cu tulpă și vede că-i șade bine. Se-ncalecă cu colțunul, da vără amândouă picioarele odată, și vede că-i șade bine. Se-calță cu papucul, da vără tot amândouă picioarele odată, și vede că-i șade bine. Vără amândouă mâinile în mânășă ceea, și vede că-i șade bine. Până amu-s toate bune. Când să să scoale de jos – tufă? Să mai frăsuie, se mai învârtește, se mai cărnește – nu-i chip, s-a-ncurcat rău în slăbăciune! Se-nvârte pe loc, ca scatiul prins în laț. Amu-i amu, Țugui băiete! O înșfacă frumușel, și la drum, să te duci, duluță, la palaturile împărătești.*<sup>27</sup>

Uneori, **furarea veșmintelor** este nu pentru *înfrângerea* sau *cucerirea trupului de neatins*, ci pentru *recuperarea* acestuia, în urma unei călătorii inițiatice înspre tărâmul acesteia<sup>28</sup> sau, pur și simplu, pentru “uzul propriu” al eroului (dar tot la sugestia cuiva inițiat!), hainele fiind de asemenea alegorice, pe cele trei rânduri de haine furate de la zâne fiind figurate “câmpul cu florile”, “cerul cu stelele”, “soarele în piept, luna în spate și doi luceferi în umeri”.<sup>29</sup> Aspect semnificativ de remarcat: **furarea veșmintelor** este făcută *din prima încercare*,<sup>30</sup> *din a doua încercare*,<sup>31</sup> *din a treia încercare*.<sup>32</sup>

Dar, *ce sunt* sau *ce anume conțin*, *ipso facto*, aceste veșminte pe care eroul încearcă să le fure pentru a-și apropia o ființă feminină dintr-o altă dimensiune, care, *altfel*, nu ar consimți la o astfel de uniune erotico-maritală? Cum despre veșminte s-a spus că “*sunt un fel de “sinecdocă” a persoanei, orice acțiune asupra veșmintelor fiind percepută ca un act asupra ființei purtătorului*”<sup>33</sup>, este de înțeles (în planul fenomenologic al *corpului de înfrânt*, de *cucerit* de către eroul de basm), de unde această “obsesie” a anulării *integrității divine* a personajului feminin “vânat”, prin *furarea atributelor divine* (= *hainele lăsate de acestea pe mal în timpul scaldei*). *Neposedate* (încă), dar *posedabile*, *nefecundate* (încă), dar *fecundabile*, aceste ființe feminine care îl fac pe eroul de basm să pună sub semnul întrebării *natura divină* a acestor ființe (prin simpla dorință erotico-maritală manifestată față de acestea...), devin “accesibile” acestuia prin *dezvăluirea secretului*. În acest sens, relevant este un pasaj din basmul *Ginerele împăratului*

<sup>27</sup> Furtună 1973: 42.

<sup>28</sup> Oprișan 2006: V, 228.

<sup>29</sup> [...] *Calul adesea venea pe la domnul său, și într-o zi îi zise să bage bine de seamă, cum că în una din case zânele aveau o baie, că acea baie, la câțiva ani, într-o zi hotărâtă, curge aur, și cine se scaldă întâi, acela i se face părul de aur. Îi mai spuse să vadă că într-unul din tronurile casei, zânele aveau o legătură cu trei rânduri de haine, pe care le păstrau cu îngrijire.* (Ispirescu 1988: I, 137).

<sup>30</sup> Marian 1986: 81; Oprișan 2006: V, 143; Pop-Reteganul 1986: 224-225; Vasiliu 1958: 215-217.

<sup>31</sup> Marian 1986: 303-304.

<sup>32</sup> Bârlea 1976: 183-184; Hașdeu 2000: 57; Nijloveanu 1982: 93-95; Nișcov 1996: 216-217; Oprișan 2005: I, 124-127; Șăineanu 1978: 223-224.

<sup>33</sup> Evseev 1994: 80.

Roșu (colecția S. Fl. Marian), basm în care se menționează în mod explicit **caracterul aparte** pe care îl au hainele acestor ființe feminine dintr-o altă lume, venite să se scalde într-un iaz din lumea profană a eroului: [...]Feciorul, cum a ascultat aceste cuvinte, se întoarce îndărăpt fără să zică vrun cuvânt. A doua zi se duse iară cu oile și caprele moșneagului până aproape de iaz și după ce ajunse acolo, se ascunse după o tufă și, când au venit zânele să se scalde, el țup de după tufă și haț cămășile în mână și la fugă, neicule. Zânele, văzând acestea, ieșiră ca fripte din apă și se luară cu fuga după dânsul, însă el tot fugea și iar fugea, și iar fugea și nu voia să steie nici un pic pe loc deși zânele îl chemau și-l strigau să steie, și se rugau și-i juruiau orișice numai să le deie cămeșile înapoi. El nu voia nici să le asculte, da decum să le întoarcă cămeșile, ci mergea tot înainte. Ce să facă acuma zânele? Ce să înceapă? **Toată puterea lor sta în cămeși și cămeșile erau la fecior și feciorul nici n-avea grija lor. Cum să-și ieie cămeșile de la dânsul? Se rugară cât se rugară, în zădar însă, că feciorul nu voia nicidecum să le asculte, el se făcea că nici nu le aude, deși le auzea destul de bine cum se vaieră și se tânguiesc de fi să rumpea inima.**<sup>34</sup>

În mod invariabil, după furarea atributelor divine, aceste ființe feminine dintr-o altă lume sunt obligate, ba mai mult, constrânse să se căsătorească cu eroii: [...] - Du-te, Ioane, și pândește când se scaldă, ia cămașa celei mari și fugi și îndărăt să nu te uiți, că-ți dă o palmă și-ți cămașa; și tocmai așa s-a și întâmplat. Tot astfel s-a întâmplat și cu cea mijlocie. **Când pe cea mică a și luat-o în căsătorie și cămașa care a luat-o, nu i-a mai dat-o, ci a pus-o în ladă, căci de i-o da, zâna zbura și tânăru rămânea fără ea.**<sup>35</sup>

Da, farmecele lor trupești pot deveni “un bun” al eroului, chiar în ciuda ne-situării eroului muritor aproape de situația (spiritual-materială) a acestei nemuritoare ființe feminine râvnite: condiția *sine qua non* este **respectarea unei interdicții stipulate de cineva deja inițiat** (aceea de a se uita în urmă, după furarea atributelor divine ale acestei ființe feminine râvnite). Dublate, evident, de **înlocuirea acestor haine furate cu alte veșminte, ordinare, fără conținut ontic**. Căci, fără veșmintele proprii (= cele care dădeau/asigurau consistența invizibilă a corpului râvnit), zânele nu doar că devin vulnerabile, “accesibile” (erotic-marital) eroului, dar, cumva, de-structurează și imaginea eroului asupra corpului de neatins de dinainte. Practic, lipsite de atributul care le făcea invulnerabile, inaccesibile (= hainele lor), sentimentul de reușită al eroului se va construi, de acum încolo, în jurul unei forme vizibile, cucerite, nu în jurul conținutului de dinainte (= zânele de pândit, hainele de furat).

Că această anulare a identității divine prin furarea atributelor specifice acestei stări, este una posibilă și/sau temporară; că această uniune maritală este invariabil împotriva voinței (prime a) zânei, ne-o demonstrează, fără putință de tagadă, grija aparte pe care eroul o manifestă față de aceste atribute divine furate: [...] **Parsion însă era om cuminte, el știa că de va pune mâna pe aripi, atât o mai vede; deci se puse și cusu aripile în pieptar, nime să nu știe de ele. Ea bine știa că unde sunt, dar nu se putea apropia să le descoasă, că el își grijea pieptarul ca ochii.**<sup>36</sup>

Dar: limitat de această (efemeră) reușită, înșelat de “familiaritatea” conținutului cucerit (= zâna care îi devine soție, chiar constrânsă...), eroul va omite esența naturii

<sup>34</sup> Marian 1986: 81.

<sup>35</sup> Hașdeu 2000: 57. Aceeași situație avem și la Marian 1986: 303; Nijloveanu 1982: 94-95; Nișcov 1996: 217; Oprișan 2005: I, 126; Pop-Reteganul 1986: 225.

<sup>36</sup> Pop-Reteganul 1986: 225.

acesteia (= **nevoia de apropiere nu prin furt, ci prin amplă inițiere**, prin călătorie dificilă, solicitantă, re-găsirea însemnând, de fapt, *adevărata înfrângere/cucerire a corpului de neatins*), și în pofida voinței proprii, eroul va pierde ceea ce (încă nu) înfrânsese, încă nu câștigase.

Este ceea ce eu am numit *pierderea temporară a corpului de neatins* și despre care voi vorbi imediat.

### **Bătaia fizică aplicată unor ființe feminine dintr-o altă lume/dimensiune**

Fără a fi prea numeroase, avem câteva basme fantastice în care disjunctia binelui și răului este făcută, pentru *înfrângerea și/sau cucerirea unui trup de neatins*, printr-o **bătaie fizică aplicată acelei ființe feminine râvnite de erou**.<sup>37</sup> Aflat într-o mare încurcătură, incapabil de reușită pe calea înfruntării directe (aceste fecioare având arme magice care pot decima, la comanda, armate întregi), eroul acestor basme trebuie să recurgă la o *violență fecundă* pentru a reuși să înfrângă și să cucerească o ființă feminină dintr-o altă lume. Sfătuit de cineva deja inițiat<sup>38</sup> cum să procedeze pentru a înfrânge și cucerii erotico-marital o astfel de ființă feminină teribilă,<sup>39</sup> eroul va trebui să acționeze hotărât, să se situeze dincolo de orice sensibilitate și corporalitate (feminină) care l-ar fi putut distra de la dezideratul său: [...] *Ligbean pentru că suferi aceasta, ca niciodată în viața sa, începu astfel: -Ei, ce vrei? Ești tu vrednic să iei pe stăpâna mea de nevastă? Voinicul răspunse: -Să mă înveți tu, Ligbeane. – Stăpâna mea e rea și nu voiește să te ia, deci mâine pe la zăua jumătate să te duci să tai salcia din mijlocul curții, s-o faci mai mulți pari de doi stâneni și să intri în casă la ea, căci atunci după baie doarme. Coadele ei sunt de nouă moșii, care atârnă jos. Să te duci lângă ea, să bați parii în puțul în care se îmbăiază și să o legi de parii puțului, iar una de furca patului; după aceea să iei maiul și să-i dai de trei ori, cât îi putea, în cap cu el; apoi să năvălești la ea a da mereu. Ea o să zică: “Nu mai da, dezleagă-mă, că te iau de bărbat!”. Și tu să nu te oprești până n-o zice: ”Să n-am parte de Ligbean al meu de nu te-oi lua de bărbat!”. Atunci s-o lași, că nu-și mai întoarce cuvântul. El așa făcu și ea fu a lui.*<sup>40</sup>

Nu este de neglijat un alt aspect extrem de important: în mod repetat, eroul este sfătuit de cel care îi deconspiră modul în care poate înfrânge și/sau cucerii o astfel de ființă ne-pământeană, să o bată pe aceasta cu *propriul ei paloș* și să ia, în timpul sau imediat după aplicarea bătăii, *un jurământ scris* din partea acesteia: [...] *Cân` să duce atuncea băiatu` ăsta, Petrică, la moșu, și-i spune: -E, acu` intră, tată, la ia! Bagă dă samă: ia paloșu iei dă sus că ia numai cu paloșu să bate și bate-o, bate-o, bate-o – zăce – până cân` ț-o da ia jurământ pă negrii iei dâncap că nu mai face ce-a făcut, că ia te face stană dă piatră, și te ia. –Bine. așa a făcut. A luat-o la bătaie. Bate-o,*

<sup>37</sup> Hașdeu 2000: 71; Nijloveanu 1982: 197, 295-296, 421, 543-544; Oprișan 2006: V, 213-214; Robea 1986: 97-98, 105, 114, 116-117.

<sup>38</sup> Lighian, calul Ilenei Cosânzeana (Hașdeu 2000: 71); calul eroului, Dumnezeu, un slujitor porcar al acestei ființe feminine, o fostă slugă (Nijloveanu 1982: 197, 295-296, 421, 543-544); o fostă slugă (Oprișan 2006: V, 213-214); calul eroului (Robea 1986: 97-98, 105, 114, 116-117).

<sup>39</sup> Relevante sunt, pentru dimensiunea lor războinică, chiar numele (uneori masculine!) purtate de aceste ființe feminine: Ileana Cosânzeana (Hașdeu 2000: 71; Oprișan 2006: V, 213-214); Voinicu Vânăț; Băzăiteri din boazu mărilor, din coadele florilor; Fata Sprâncenată; Negru Vodă (Nijloveanu 1982: 197, 295-296, 421, 543-544); Rotunjoara (Robea 1986: 97-98, 105, 114, 116-117)...

<sup>40</sup> Hașdeu 2000: 71.

bate-o: -Să fii, să mă dau cu negrii mei, cu porumbeii, cu... -Nimic. Dă-te cu ochii. S-a dat și cu ochii. I-a dat drumu.<sup>41</sup> Uneori, pe lângă “negrii iei dîn cap”, această ființă feminină trebuie să se jure “pă ochii iei dîn cap și pă calu iei dîn grajd, pă Bălan”<sup>42</sup> sau “pă sângele tău și pe calu tău”.<sup>43</sup> Vorbind despre o “existență compozită” a acestor ființe feminine dintr-o altă lume/dimensiune decât a eroului, constituindu-se într-o adevărată **limită** extremă a acestei *bătăi fizice* aplicate unei ființe feminine pentru a și-o apropia erotico-marital, exemplul oferit de *Basmu cu Florin și Rotunjoara* din colecția M.M. Robea, este sugestiv. Cuprinzând, *imbroglio*, un fel de “mecanism de auto-conservare” (regenerare?!), acest basm ne vorbește despre *trans-carnalul* nu atât ca *modalitate*, cât drept *expresie a valorizării* acestuia, manifestarea în act a acesteia obligându-mă să citez *in extenso*: [...] *Auzind acestea spuse iară fata, iar se-ndreaptă către el, să vie să cază asupra lui în pat să-l facă mii și fărâme. Văzând așa ceva el, se scoală el și-o ia la bice, cu biciu de foc care i-l dăruise calu. Și dă-i și ia-o la bice. Pe un`e îi dădea cu biciu ardea marmura aia după ea, care era ea prefăcută-n marmoră de sticlă sau de ciment, de ce era. Văzând Florin că n-are de gând să se prefacă în nici un fel, o-ntește mai tare-n bice și-o ia și mai tare la bice. Și din ce-i da, din ce cădea după ea, pân` a căzut toate bucățelele după ea, d-a ajuns-o focu la os. Cân` a văzut ea așa – s-a văzut întepită și de usturimea focului ce ardea pe ea și pe carnea ei și pe oasele ei, s-a prefăcut într-o babă bătrână de noăzeci și noă de ani, fără nici un dinte în gură, îmbrăcată-n negru, și cocoșată, și gârbovită, și urâtă. Văzând Florin acestea, se puse iară-n pat, aproape să-și piarză firea, să-și piarză cumpātu. Dar odată își amintește de cele spuse de cal și de fată. Se scoală iarăși în sus și iarăși ia la bice pe biata bătrânică. Ș-atât o bate pe biata bătrână, ș-atât o bate pân` i-a ars toată carnea și-a căzut toată carnea. Și-a rămas oasile. Și-n oase tot dădea cu biciu. Și-ardea și osu! S-a văzut baba-ntețită-n bice, și, arzând-o focu la măduva osului, s-a dat peste cap de trei ori și s-a făcut într-o fată mândră și frumoasă. Atunci a grăit: -Ooo, Florine, dragă, iartă-mă, că de az` înainte nu voi mai face nimic! Văzând așa Florin, îi mai trage încă vro zece-doăsprezece bice, ca nu cumva să-și piarză cumpātu și să-și piarză legământu dintre ei doi.<sup>44</sup>*

Asemenea celeilalte metode de a înfrânge și/sau cucerii un corp feminin dintr-o altă lume decât a sa (= *furarea atributelor divine*), și **bătaia fizică** aplicată unor asemenea ființe nu face decât să reliefeze și să sublinieze, o dată în plus, **raportul nepotrivit dintre aceste ființe**. *Causa sui*, prin folosirea unor astfel de metode de apropiere a unei ființe de altă natură spirituală, imaginarul tradițional al acestor basme recunoște implicit **limitele** relației dintre *sacru* și *profanul* implicate. Nu se poate vorbi în nici un caz de o *completare*, cu atât mai puțin de o *armonie*, între aceste dimensiuni. Totuși: alter(n)ând perfecțiunea (cu imperfecțiunea), imaginarul tradițional a gândit un mod (funciar) prin care să neutralizeze limitele acestor dimensiuni, felul în care acestea să fie compatibilizate. Este momentul numit de mine *pierderea temporară a corpului de neatins*. Recte: momentul în care generatorul

<sup>41</sup> Nijloveanu 1982: 295-296. Ibidem, 421.

<sup>42</sup> Nijloveanu 1982: 544.

<sup>43</sup> Oprișan 2006: V, 213-214.

<sup>44</sup> Robea 1986: 97-98.

și/sau naratorul de basm poate remania epicul prin necesitatea întreprinderii unei călătorii (inițiatice) a eroului întru recuperarea ființei divine pierdute.

### **Pierderea temporară a corpului de neatins**

Tocmai pentru corecta receptare și înțelegere a întregului demers pe care îl desfășoară eroul basmului românesc spre a-și putea apropia erotico-marital o ființă *altfel decât el*, trebuia să aduc în discuție și ceea ce am numit *pierderea temporară a acestui corp de neatins*, aproape imediat după *înfrângerea și/sau cucerirea lui*. Corpul râvnit al *zânei*, obiect de inexorabilă atracție pentru erou, presupune (pentru *înfrângerea și/sau cucerirea* acestuia), o serie de (pre)inițieri și de atitudini, reacții și acțiuni specifice *mitului* (= *expectația, timpul optim de acțiune, furarea atributelor divine*). Tot astfel, *pierderea temporară a acestui corp de neatins* va însemna, pentru eroul basmului românesc, *o altă inițiere* (ultimă și majoră!). *Călătoria într-o altă lume/dimensiune* pentru regăsirea și recuperarea acestei ființe, la nivel hermeneutic înseamnă foarte mult: după *înfrângerea și/sau cucerirea corpului de neatins*, după *pierderea temporară a acestuia*, regăsirea și recuperarea acestuia nu înseamnă atât *restaurarea firescului*, cât *(re)concilierea contrariilor*. Cum această restaurare a firescului, această (re)conciliere a contrariilor (= eroul merge, din lumea sa într-o altă lume, să își caute soția “câștigată” prin *furarea atributelor divine ale acesteia*, uneori și copilul pe care aceasta îl are cu eroul...), presupune și *pierderea temporară a soției*, este absolut obligatoriu de tratat. Dacă încatenarea, “câștigarea” acestei ființe feminine se face prin *furarea atributelor divine*, această *pierdere temporară* se realizează tot prin intermediul acestor attribute divine, recuperate de către zână printr-un șiretlic.

După *înfrângerea și/sau cucerirea corpului de neatins* (= *furarea hainelor*), ființa nepământească râvnită de eroul de basm suferă un anume “regres spiritual”, manifestat psihologic prin neostoita încercare de a-și recupera aceste attribute divine furate de erou. Trăgându-și substanța (psiho-fizică) dintr-o lume/dimensiune lipsită de *corporalitate*, ***zâna încearcă să trăiască în noua dimensiune materială***, luând cunoștință de și despre aceasta: starea *corpului real, ne-material* îi este afectată, întreține relații sexuale cu soțul, rămânând însărcinată etc. Totuși, este evident că *noia realitate (corporală)* este *altceva* decât realitatea propriei lumi, că *nu se poate separa sau disocia de trupul ne-carnal de dinaintea furării atributelor divine*, exemplul elocvent fiind un basm din colecția S. Fl. Marian.<sup>45</sup>

Ca atare, prizonieră a unei alte lumi (eroul își apropie o astfel de ființă mereu printr-un rapt, printr-o constrângere!), *o lume fără densitatea ontică a propriei lumi*, ființa aceasta feminină va încerca să își recupereze attributele divine și să se reîntoarcă în propria-i lume. Ceea ce va și reuși în cele din urmă, grație unor tertipuri, unor șiretlicuri psihologice. Reducționist, două sunt constantele care marchează *ireversibilul* acestei *pierderi temporare* a ființei feminine câșigate greu de eroul basmului românesc:

---

<sup>45</sup> [...]Hei! hei! atunci să mi-o fi văzut pe zâna mea, nu i se atingeau picioarele de pământ și tot de ce, de ce mi se ridica mai sus, până la o înălțime de unde vorbi către soțul său astfel: -Soțul meu! soț mi-ai fost, soț mi-i fi, însă eu nu pot să stau cu tine pe aceste locuri necurate, ci dacă voiești să trăiești cu mine, să mă cauți peste nouă mări și nouă țări, unde crește în vârful ierbii mărgăritar, și s-a făcut nevăzută. (Marian 1986: 305).

1) Tertipurile, șiretlicurile la care recurge zâna pentru a-și recupera atributele divine furate de erou, **vizează exclusiv terțe persoane, niciodată (direct) eroul:** [...] **Când aude lumea, să pune pă unchiaș:** -Moșule, socri mari, dă-i țoa'li să vedem și noi minunea-asta, că uite frumusețea cum joacă și să laudă c-are să joace, ca io cu basmur'li astea. Încântă pă unchiaș și-i dă țoa'li și să-mbracă. -Ei, lume bună, acuma să vedeț' jocuri ce-am să trag! Să suui un pas, să sui doi, să sui trei, să sui nouă și zăb-r-r-r. Și-a luat drumu-n sus. Acuma strigă ia: -Ionele, Ionele, acu am venit ieu după tine, acu să vii și tu după mine în cetatea din aier dacă m-oi mai găsi. Și să sparge nunta.<sup>46</sup>

2) **Aceste recuperări ale atributelor divine au un fundament ludic (cântec sau joc) din partea zânei:** [...] Scoate ta-său un costum dă haine, să duce ș-o-mbracă, să dă joc cu zâna, îl sărută pă ta-său: -E! ieș' socru -'ce. Uite, m-a-nșelat fî-tău! Am veni' după iel. -Bine, tată! Să v-ajute Dumnezău! Că să facem o nuntă mare; să facem nuntă, să chem. Toate neamur'li și toată suflarea dimprejur. Făcu o adunare mare dă lume acolo. **Juca feluri și feluri dă lume. Să prinsă și ia. Ia juca cu trei pași în sus. Lumea să dăsprindea ca să să uite să vază minunea, ce om ie care să joace-n aier. Da' ia ce zice de colo: - Ce vă uitaț' , lume bună, la mine cum joc? Să vedeț' dumneavoastră - 'ce -cân' mi-o da socrî-mieu țoa'li mele! Să vedeț' jocuri ce-am să trag!**<sup>47</sup>

Imperceptibile, schimbările psihologice pe care le sugerează zâna, au mereu rezultatul scontat. Succesiune ductilă de insinuări și acțiuni/fapte, acțiunea ludică a zânei (cântec și/sau joc) mizează mereu nu atât pe *efectul terapeutic* al acestor acțiuni (ca în mitul lui Orfeu), cât pe *dezechilibrarea (psihologică) a celorlalți*, eroul fiind efectiv *obligat să se supună*<sup>48</sup> sau, mai rar, *neparticipând direct la acest "șantaj"* psihologic.<sup>49</sup>

Densitatea imagologică a acestor elemente epice (înfrângerea și/sau cucerirea unui trup de neatins prin *furarea atributelor divine*, respectiv *pierderea temporară a acestuia*), este subliniată, în mod ireductibil, de modalitatea și sensul acțiunilor întreprinse de această ființă ne-pământească pentru a reveni în lumea-i proprie. Aducând în prim plan emoțiile celorlalți participanți (secundari) la epic, folosindu-se (pentru ieșirea dintr-o lume care nu era a ei) de emoțiile acestora prin utilizarea unor tertipuri magico-ludice, finitudinea ontologică a *corpului înfrânt/cucerit* versus *pierdut și recuperat* nu ar fi deplină fără reliefaarea felului în care se face această manipulare și "ieșire" din lumea eroului. În acest context, trebuie (re)amintit episodul mitic al coborârii lui Orfeu în infern, coborâre care are ca fundament tocmai un asemenea aspect ludic, *terapeutic, viu – cântecul executat de acesta pentru a intra în Infern*.<sup>50</sup>

<sup>46</sup> Nijloveanu 1982: 94-95. Idem, la Opreșan 2005: I, 126; Pop-Reteganul 1986: 225-226.

<sup>47</sup> Nijloveanu 1982: 94. Idem, la Hașdeu 2000: 57; Opreșan 2005: I, 126-127.

<sup>48</sup> Hașdeu 2000: 57; Marian 1986: 305; Nijloveanu 1982: 94-95; Opreșan 2005: I, 126-127 etc.

<sup>49</sup> Pop-Reteganul 1986: 225.

<sup>50</sup> [...] După ce a plâns-o destul în fața cerului, cântărețul din Rhodope, hotărât să înduplece cu rugăminți chiar împărăția umbrelor, a îndrăznit să se coboare pe poarta Taenarului până la Styx. Trecând printre multimele ușoare și printre chipurile celor care au avut parte de morminte, a mers la Persephona și la stăpânul care deținea domniile triste ale umbrelor, unde, strunind coardele pentru cântec, astfel a grăit: "O, zeități ale lumii subpământene în care venim toți cei ce suntem născuți muritori, îngăduiți, de se poate, să vorbesc adevărul, lăsând la o parte ocolșurile unei vorbiri meșteșugite. N-am venit aici ca să văd Tartarul cel întunecat, nici să leg monstrul cel cu trei capete și cu șerpi ca ai Meduzei în jurul gâtului. Soția mea este pricina acestui drum. O viperă călcată i-a trimis veninul în corp și i-a curmat viața în floarea vârstei. Am voit să pot suporta și

Mi-am permis acest citat extins căci: adevărată “tautologie a deznădejii”, această permisiune a celor ce stăpâneau subpământul *va duce la încălcarea interdicției de a privi înapoi*, eroul pierzând-o definitiv pe soția sa. În plus, ca o recunoaștere și o re-proiectare a *ceea ce a fost posibil în ceea ce (inexorabil) va urma*, obiectivându-și suferința (fizică) prin descărcarea catartică a sufletului (= în *moartea-ce-va-să-vie*), cântărețul va ajunge la un nivel subtil al cântecului său: [...] ***Pe când tracul Orpheus cu astfel de cântece vrăjea pădurile, fiarele și stâncile, care toate se țineau după el, iată că femeile din ținuturile ciconilor, acoperite cu piei de fiare sălbatice și cu piepturile încălzite de nebunia lui Bacchus, zăresc din vârful unei coline pe Orpheus, care își întovărășea cântecele cu acorduri de liră.***<sup>51</sup> Că eroul trac dusesse acțiunea sa ludică într-o anumită zonă a *terapeuticului*, ne-o demonstrează unul dintre pasajele anterioare morții sale, pasaj care relevă această adevărată *forță apotropaică* pe care o căpătase, prin sublimarea suferinței, cântecul sau vorba sa: [...] ***Alta aruncă în el cu o piatră, dar aceasta este învinsă în aer de armonia glasului și a lirei lui Orpheus și cade la picioarele cântărețului, ca și cum i-ar cere iertare pentru o atât de nesocotită îndrăzneală. Dar nebunia crește, furia bacantelor nu mai are margini și le conduce turbata Erinnys. Toate loviturile lor ar fi fost îmblânzite de cântec, dar zgomotul enorm, produs de fluierile de Berecyntus, cornurile umflate, țimbalele, baterile din palme și strigătele numelui lui Bacchus, au acoperit cântecul lirei. Abia atunci pietrele s-au înroșit de sângele poetului, al cărui cântec nu se mai putea auzi.***<sup>52</sup>

Este de amintit aici, în acest context al *terapeuticii cântecului/cântatului*, și interesantul basm al colecției E.D.O. Sevastos, *Povestea mamei*, basm în care eroina are acceptul unei ființe conotate mitofolcloric (*Întunericul*), de a merge la rai pentru recuperarea fiicei sale, moartă foarte tânără, ***dacă îi cântă ceea ce îi cânta fiicei sale!*** ([...] *Cică odată o femeie avea o fetiță frumoasă de-i puneau nume și i era dragă ca lumina ochilor, de o culca în cântări și o trezea în cântări, așa de dulci și de mângâioase, că steteau florile și izvoarele să asculte, până și păsărilor și vântului cântecele ei le opreau calea. Și trăiau ca în raiul lui Dumnezeu. Dar moartea nu întrebă de ești tânăr ori bătrân, de ești bogat ori sarac, ci vine într-o zi și ia sufletul fetiței. Mama fuge după moarte s-o roage să-i deie sufletul. Vede Întunericul și-i întreabă: -Nu cumva văzut-ai moartea cu sufletul fetiței mele, încotro să fi apucat?*

---

*nu voi nega că am încercat. Amor a învins. Acest zeu e binecunoscut în lumea celor de sus. Nu știu dacă e și aci, totuși cred că se găsești și aci la locul său și, dacă nu e mincinosă vechea poveste cu răpirea, și pe voi tot dragostea v-a unit. Vă conjur pe aceste locuri pline de groază, pe acest haos imens și pe tăcerile marii împărății, desfaceți destinele prea repede terminate ale Eurydicei. Toți vă suntem datori vouă și, dacă zăbovim puțin în viață, mai curând sau mai târziu spre același locaș pornim. Aci tindem toți, aceasta este cea din urmă casă și sub puterea voastră sunt cele mai îndelungate împărății ale neamului omenesc. Și ea, după ce va ajunge la anii bătrâneții, se va supune legilor voastre. Vă cer să-i dați să se folosească de dreptul ei. Iar dacă destinele refuză această îngăduință pentru soția mea, eu în nici un chip nu vreau să mă mai întorc. Bucurați-vă de moartea amândurora!”. Pe când el spunea aceste cuvinte și mișca cu degetele coardele lirei după vorbe, sufletele palide îl plâneau. Tantalus nu mai încearcă să mai prindă unde înșelătoare. Roata lui Ixion se opri înmărmurită. Vulturii nu mai sfâșiară ficatul lui Tityos. Urmașele lui Belus stătură lângă vasele lor și tu, Sisif, ai șezut pe piatra ta. Se spune că atunci, pentru prima dată, genele Eumenidelor s-au umezit de lacrimi, învinse de cântec. Nici regeasca soție, nici regele infernului nu pot respinge rugămințile (Ovidius 1972: X, 279-280).*

<sup>51</sup> *Ibidem*: XI, 303.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

**–Ba știu, ți-oi spune, dar cântă-mi mai întâi ce cântai fetei tale. Și mama plângând cântă și iar cântă, până ce Întunericul mulțămîit îi arată calea).**<sup>53</sup>

Apetența acestor ființe feminine ne-pămîntene pentru *cîntec* și *joc*, este relevantă și de credințele populare.<sup>54</sup> Astfel, după ce ne oferă mitul nașterii *Ielelor*,<sup>55</sup> tratatul de *Mitologie românească* al lui M. Olinescu face referire și la acest aspect ludic atât de îndrăgît de aceste ființe feminine.<sup>56</sup> Dar, și mai important pentru economia acestui aspect (= *al pierderii temporare* a acestei ființe feminine cu o altă *natură* decât cea imediat-carnală, vizibilă și/sau accesibilă eroului), cu referire nu doar la “criza carnală” pe care o astfel de ființă o manifestă într-o lume străină sieși, ci și la modul ales pentru *a ieși, a evada* din această lume a *materialului*, este unul dintre pasajele următoare celui citat supra, pe care, prin importanța pe care o are, îmi permit a-l da în totalitate: [...] *Ele n-au trup de carne, ci sunt niște năluci în chip de femei tinere și vesele*”. Numai puțini oameni le pot vedea, fără să pătească ceva. Aceștia sunt cei buni la suflet și făcătorii de bine. Umblă uneori goale, alteori cu haine străveșii, cu zale pe piept și clopoței la picioare. Ele zboară prin văzduh înainte de miezul nopții și trec cântînd din zale, din gură ori din clopoței, pe deasupra caselor unde au de pedepsit pe cineva. **Cîntarea lor este așa de frumoasă, că nu se poate asemăna cu nici o cîntare de pe pămînt, chiar cu cea de privighetoare.** În nopțile cu lună, Ielele își aleg câte o livadă mare cu iarbă verde sau vreo poiană înrouată din vreun codru și acolo joacă hore zvăpăiate, de iau mințile celor care privesc. Când vor să pedepsească vrun om care le-a făcut vreun rău, atunci Ielele se apropie de om, **îl încîntă cu cîntecele lor frumoase și atât de dulci și de legănate, încît îl adorm în visuri minunate. Pe urmă joacă o horă-ndrăcită în jurul lui, blăstămîndu-l fiecare, cum îi vine la îndemînă: ori să i se lege limba, ori din minte să-și sară, ori pocit să rămăie.** Ielele fiind niște năluci, par ca niște ființe luminoase, așa că de departe se văd ca niște lumini aprinse ce zboară prin văzduh. Astfel, ele pot lesne înșela pe întărziatul înnoptat în căutarea unui sălaș de odihnit. **Puținii dintre cei care au văzut jocul lor – fără să fie zăriți de Iele, și au scăpat astfel nepociți, spun că-i minunat: mai întâi se-nșiră în rînd și apoi se-nvîrtesc în fel și fel de forme, învîrtituri și jocuri, de-ți încîntă ochii și nu știi pe care să o admiri mai mult.**<sup>57</sup>

Simbolizînd “forțele inconștiente ale dorinței, metamorfozate în imagini seducătoare, a căror forță de atracție tinde să inhibe controlul de sine”,<sup>58</sup> aceste ființe feminine dintr-o altă lume decât

<sup>53</sup> Sevastos 1990: II, 7.

<sup>54</sup> Șăineanu 2012.

<sup>55</sup> *Ielele sunt niște fecioare foarte frumoase și care ar fi fetele lui Iraclie sau ale lui Rusalim împărat*”, cele 9 fete ale împăratului “fiind luate de împăratul Alexandru Machedon cu sine, ca să-i slujească”, pe care îl părăsesc după ce-i beau apa vie din plosca pe care acesta și-o umpluse din fântâna cu apă vie, aflată în împărăția lui Iraclie sau Rusalim împărat, “toate aceste fete prefăcîndu-se în Iele sau Șoimane, umblînd în trei părți de lume, avînd fiecare ocupația ei. Trei iau vinele de la oamenii pe care îi pocesc, trei fac de dragoste și de urât, iar cele mai mari se ocupă cu ursitul copiilor” (Olinescu 2001: 324).

<sup>56</sup> [...] Aceste 9 Șoimane sau Iele au fiecare lucrul lor și nu se întîlnesc decât o dată pe an. Când se-ntîlnesc, de bucurie că s-au revăzut, **fac o horă îndrăcită și joacă învîrtindu-se ca niște nebune**, cântînd așa: Hai, de n-ar fi lumea asta / leuștean și hodolean/ avrămeasă, cîrtineasă / usturoi de samurastră/ toată lumea-ar fi a noastră. Și cel ce va călca mai întîi, unde au jucat Șoimanele, sau va bea apă din fântâna în care s-au scaldat sau va dormi sub nucul peste care au trecut și nu va lăsa semn, adică o mică streamătă – câteva fire rupte din brău sau din haină-, acela rămîne pocit. Cîntecul pe care îl cântă ele, vine de acolo, că Ielele nu se pot apropia de locul unde se află leuștean, odolean, avrămeasă și mai ales usturoi. (Ibidem).

<sup>57</sup> Ibidem, 325-326.

<sup>58</sup> Chevalier, Gheerbrant 1995: II, 18.



cea *pământească, materială*, par a fi percepute tot în liniile trasate de M. Olinescu și acum, în perioadele moderne, după cum ne-o relevă materialele etnografice recente.<sup>59</sup>

Din toată această mitanaliză asupra *înfrângerii și/sau cuceririi* unei ființe feminine dintr-o altă lume decât cea a eroului, două sunt aspectele care se cer relevate întru constituirea unei fenomenologii a *corpului* la nivelul basmului fantastic românesc:

1) Avându-și “sursa de individuație” într-o altă lume decât universul imediat-material al eroului, aceste ființe feminine – *care își pierd identitatea ontică prin furarea atributelor divine* – sunt, literalmente, *nevoite să își recâștige libertatea* prin păcălirea sau manipularea psihologică a celor “responsabili” de încatenarea lor. Dacă la nivel epic această *re-câștigare a libertății* înseamnă “*optimizarea*” *discursului epic*,<sup>60</sup> la nivel hermeneutic această *pierdere temporară a corpului de neatins* pe care o suferă eroul, prin *necesitatea re-găsirii, re-cucerării* acestuia **valorizează efortul eroului**, ducând la sublimarea psihologic-caracteriologică a acestuia. Cu alte cuvinte, alegând să facă acea călătorie pentru recuperarea *zânei* plecate, eroul *este deja sau se inițiază, convertind (aparența) pierderii în evidența câștigului*, finalul basmelor oferindu-ne, invariabil, aceeași “rețetă”: regăsirea acestei ființe feminine și încheierea cu *happy end* a aventurii sale.

2) Probabil tot acest eșafodaj epic (= momentul *furării atributelor divine* ale unei ființe ne-pământene, cu încatenarea ei aici, în universul material al eroului, apoi momentul *recuperării atributelor* și ulterioara *călătorie* a eroului *într-o altă lume/dimensiune decât a sa* pentru recuperarea acestui *corp ne-comun*, deopotrivă *posibil de câștigat, pierdut și posibil de recuperat...*), se constituie, la nivelul epicului tradițional românesc, într-un “*cod simbolic*” *de reprezentare a Lumii și/sau de raportare individuală la aceasta*, cum ne-o dovedesc, de altfel, spusele informatorilor intervievați de unii specialiști.<sup>61</sup>

Însă, la fel de evident îmi pare faptul că, fără aceste inserții epice (= *furarea atributelor divine*, respectiv *pierderea temporară*, de către erou, a *corpului de neatins* al unei ființe *altfel...*), identitatea personală a eroului cred că nu se mai structurează atât de pregnant; după cum și “miza simbolică” a discursului epic din aceste basme (fără a putea vorbi, totuși, de o listă de funcții și finalități *de atins* pentru satisfacerea gustului/nevoilor proprii ale auditorului/consumatorului de basm!), ar fi suferit o anumită “scădere” sau “atrofiere”, (de)limitând, frivolizând și/sau condamnămnd acest gen de literatură tradițională la diluare și uitare...

## Referințe bibliografice

**Apuleius 1968** = Apuleius, L., *Măgarul de aur* (Trad. și note de I. Teodorescu, Prefață de N.I.Niculiță), Ed. Pentru Literatură, București, 1968;

<sup>59</sup> Vezi, spre exemplu, **Csiszár 2012**: 117-118; **Făt 2003**: 686-690.

<sup>60</sup> Această “optimizare” are loc prin introducerea de noi elemente epice, posibilitatea și/sau nevoia re-găsirii și re-cucerării trupului pierdut însemnând îmbogățirea efectivă a epicului (*călătoria într-o altă lume/dimensiune*, de cele mai multe ori cu mijloace magice; *confruntarea cu ființe teriomorfe*, ne-prezente în universul cunoscut al eroului; *intrarea în contact și/sau stabilirea unei relații intim-sufletești cu ființe inițiate*, conotate mitofolcloric: *Sf. Petru, Sf. Vinere/Sămbătă/Duminecă, Faurul Pământului, uriași* etc.).

<sup>61</sup> Vezi, pe larg, despre acest aspect, în **Bernea 1985**.

- Barnes, Eicher 1992** = Barnes, R., Eicher, J.B. (eds.), *Dress and Gender: Making and Meaning*, Oxford, 1992;
- Barber 1993** = Barber, Richard, *King Arthur. Hero and Legend* [Regele Arthur. Erou și Legendă], Woodbridge, Routledge, 1993;
- Bârlea 1966** = Bârlea, Ovidiu, *Antologie de proză populară epică*, vol. I-III, Editura pentru literatură, București, 1966;
- Bârlea 1976** = Bârlea, Ov., *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1976;
- Bernea 1985** = Bernea, E., *Cadre ale gândirii populare românești. Contribuții la reprezentarea spațiului, timpului și cauzalității*, Ed. Cartea Românească, București, 1985;
- Bernea 1998** = Bernea, E., *Moartea și înmormântarea în Gorjul de nord*, Ed. Cartea Românească, București, 1998;
- Boer et alii 1975** = Boer, D., Stănescu Arădanul, M.V., Cacoveanu, Șt., *Povești din Transilvania*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1975;
- Cătană 1984** = Cătană, G., *Basme, povești și balade*, Ed. Facla, Timișoara, 1984;
- Chevalier, Gheerbrant 1994** = Chevalier, J., Gheerbrant, A, *Dicționar de simboluri*, I-III, Ed. Artemis, București, 1994;
- Chivu 1988** = Chivu, I., *Basmul cu Soarele și Luna. Din basmele Spațiului și Timpului* (Antologie, prefață și bibliografie de I. Chivu), Ed. Minerva, București, 1988;
- Cordwell, Schwarz 1979** = Cordwell, J.M., Schwarz, A. (editors), *The Fabric of Culture. The Anthropology of Clothing and Adornment*, Mouton, Haga, 1979;
- Csiszár 2012** = Csiszár, Corina Isabella, *Personaje supranaturale feminine din Maramureș*, în *Memoria Ethnologica*, nr. 42-43 (ianuarie-iunie), 2012, pp. 117-121;
- Evseev 1994** = Evseev, I., *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1994;
- Făt 2003** = Făt, Parasca, *Fata Pădurii și Omul Noapții. Frumusețele (III) – Legende mitologice din Maramureș (întâmplări, pățanii)*, în *Memoria Ethnologica*, 6-7 (ianuarie-iunie), 2003, pp. 684-694;
- Fundescu 2010** = Fundescu, I.C., *Basme, orații, păcălituri și ghicitori*, în vol. *Basmele românilor*, IV, Ed. Curtea Veche, București, 2010 [1867], pp. 186-250;
- Furtună 1973** = Furtună, Dumitru, *Izvodiri din bătrâni. Basme, legende, snoave, cântice bătrânești și plugușoare din Moldova*, Ed. Minerva, București, [1912] 1973
- Gennep 1998** = Gennep, A. van, *Riturile de trecere* (Trad. Lucia Berdan, Nora Vasilescu, Studiu introductiv – N. Constantinescu, Postfață – Lucia Berdan), Ed. Polirom, Iași, 1998;
- Hașdeu 2000** = Hașdeu, B.P., *Literatură populară. Basme populare românești* (Ediție îngrijită de Lia Stoica Vasilescu, Prefață de Ov. Bârlea), Ed. Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 2000;
- Ispirescu 1988** = Ispirescu, P., *Legende sau Basmele românilor*, vol. I-II (Ed. îngrijită de Aristița Avramescu), Ed. Cartea românească, București, [1882] 1988;
- Marian 1986** = Marian, S.Fl., *Basme populare românești* (Ed. îngrijită și prefață P. Leu), Ed. Minerva, București, 1986;

- Nijloveanu 1982** = Nijloveanu, I., *Folclor din Oltenia și Muntenia (VIII). Basme populare românești*, Ed. Minerva, București, 1982;
- Nișcov 1996** = Nișcov, Viorica, *A fost de unde n-a fost. Basmul popular românesc. Excurs critic și texte comentate*, Ed. Humanitas, București, 1996;
- Olinescu 2001** = Olinescu, M., *Mitologie românească* (Ed. critică și prefață de I. Oprișan), Ed. Saeculum I.O., București, [1944] 2001;
- Oprișan 2005-2006** = Oprișan, I., *Basme fantastice românești*, vol. I-XI, Ed. Vestala, București, 2005-2006;
- Ovidius 1972** = Ovidius, P., *Metamorfoze* (Studiu introductiv, traducere și note – D. Popescu), Ed. Științifică, București, 1972;
- Pop-Reteganul 1986** = Pop-Reteganul, I., *Povești ardelenesti. Basme, legende, snoave, tradiții și povestiri* (Ed. îngrijită și studiu introductiv de V. Netea), Ed. Minerva, București, [1888] 1986;
- Robea 1986** = Robea, M.M., *Folclor din Oltenia și Muntenia (IX). Basme populare românești*, Ed. Minerva, București, 1986;
- Sevastos 1990** = Sevastos, Elena, Didia Odorica, *Literatură populară*, vol. I-II (Ed. îngrijită și Prefață de I. Ilișiu), Ed. Minerva, București, 1990;
- Șăineanu 1978** = Șăineanu, L., *Basmele române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*, Ed. Minerva, București, 1978;
- Șăineanu 2012** = Șăineanu, L., *Ielele sau zânele rele. Studii folclorice* (Ed. îngrijită și studiu introductiv de I. Oprișan), Ed. Saeculum I.O., București, 2012;
- Șerb 1967** = Șerb, I., *Făt-Frumos cu părul de aur. Basme populare românești*, vol. I-II (Ediție îngrijită de I. Șerb), Ed. pentru Literatură, București, 1967;
- Tarlo 1996** = Tarlo, E., *Clothing Matters: Dress and Identity in India*, The University Press, Chicago, 1996;
- Vasiliu 1958** = Vasiliu, Al., *Povești*, Ed. Tineretului, București, [1927] 1958.
- Welters 1999** = Welters, Linda (ed.), *Folk Dress in Europe and Anatolia. Beliefs about protection and fertility*, Oxford International Publishers Ltd., 1999

# DIRECȚII MAJORE ÎN PROZA ANILOR 2000

## *Main Directions in the Romanian Prose of the 2000's*

Marius POPA<sup>1</sup>

### *Abstract*

The present study aims to discuss the main directions in the Romanian prose of the 2000's, with regard to its relation with the historical and social "reality". An overview of the epos of the last decade and a half, the paper refers constantly to the most important creations as seen by their first reviews. Firstly, a presentation of the historical context in which such narratives are formed aims to explain the specific "manner" in which they answer "the world": by discussing the constant tendency to "retrieve" the past or the propensity of recent prose to transform the real, we are addressing, ultimately, the common reflexes of fiction writers relating to their existential horizon. Consequently, the main conclusions to be drawn at the end of such a research concern not only the similarities shared by the worldviews of these contemporary prose writers, but also the frequent attempts of the said authors to avoid the real world by means of fiction writing.

**Keywords:** Romanian prose, history of literature, ontology, fiction, creative directions.

A aduce în discuție proza anilor 2000 implică, fără îndoială, avantajele abordării fenomenului literar viu. Fără să fi avut încă parte de o reală „închidere“ între zidurile securizante ale canonului estetic, perspectivele unui astfel de teritoriu al literaturii române contemporane rămân deschise și își așteaptă, negreșit, „tatonările“ critice, capabile să intuiască și să analizeze „liniile“ fundamentale care articulează – vizibil deja – eposul autohton al ultimului deceniu și jumătate. Un alt avantaj îl constituie, în aceeași ordine de idei, diversitatea creațiilor epice aparținând acestui interval al istoriei noastre literare, în care își aduc contribuția autori din generații distincte. Triașele și consacrarile „decisive“ încă nu s-au realizat. Nici nu ar fi avut când. Or, o literatură, cu cât e mai variată și mai plurală în propria configurație, cu atât își dezvăluie mai clar identitatea la oricare dintre cercetările sale în amănunt. Vom urmări, în continuare, principalele deducții pe care le-am putut formula la finalul unei asemenea tentative de „investigație“ a prozei românești (de la începutul anilor 2000 și până astăzi). Prin apelul – după cum vom observa – la evocarea contextului istoric în care se dezvoltă aceste opere și la criteriul „ontologic“ (cel mai eficient, după părerea mea, în organizarea lor), am stabilit o serie de principale direcții vertebrante, cred, pentru segmentul literar în discuție.

### **I. Proza anilor 2000 – la marginea istoriei?**

Imediat după 1989, s-a scris puțină literatură propriu-zisă. Accentul a căzut – ceea ce era de așteptat, într-un fel – pe revizuirii, recuperări și memorii carcerale. E perioada în care sunt republicate, de pildă, cărțile generației '60<sup>2</sup> și în care proza „nouă“ se dovedește,

---

<sup>1</sup> PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca.

<sup>2</sup> „Mișcarea din decembrie 1989 n-a împins în trecut, în istoria literară, cărțile generației '60 [...] Istoricitatea lor n-a fost pusă încă în evidență și ele trec în continuare ca literatură de actualitate,

mai degrabă, deficitară. Departe de a sugera, desigur, ideea unui hiatus în această direcție (proză au scris, în acest interval, și Alexandru Ecovoiu, și Radu Aldulescu, și Horia Gârbea, printre alții), adevărul este însă că noile creații nu au mai avut nicio șansă de a ocupa – vreme de mai mulți ani – scena literară.

Odată cu zorii anilor 2000, literatura română a început să își asume – din ce în ce mai limpede – o dinamică firească. Proza scrisă de autori din epoci diferite – fiind, în consecință, cât se poate de eterogenă – păstrează totuși, în filioanele sale identitare, unele semne comune, care le atestă, în ultimă instanță, apartenența la o anumită direcție dintre cele pe care le vom analiza ulterior. Prim-planul îl ocupă – și cred că balanța e destul de echilibrată – și prozatorii șaizeciști (ca Dumitru Țepeneag sau Gabriela Adameșteanu), și prozatorii optzeciști (de la Ștefan Agopian la Petru Cimpoeșu sau Mircea Cărtărescu). La fel de reprezentativi sunt, desigur, prozatorii douămiști (i-aș aminti, de pildă, pe (mai) activii Dan Coman, Ionuț Chiva, un cristian și Bogdan Coșa), însă mizele generației lor se învârt, mai degrabă, în jurul poeziei decât al prozei ori al dramaturgiei. E unul dintre argumentele fundamentale în sprijinul tezei că proza anilor 2000 se situează – vizibil – nu la marginea singulară (și „fracturistă“) a istoriei recente, ci într-o continuitate organică și, în consecință, ineluctabilă cu epistemele anterioare. Inclusiv douămiștii „adaptează“, în repetate rânduri, elemente care țin de „poietica“ și de imaginarul predecesorilor. Vom propune, de aceea, o taxonomie a prozei ultimului deceniu și jumătate care vizează o sumă de opere – „pretențioase“ la orice clasificare, dată fiind diversitatea lor – în punctele lor de incidență „ontologică“ (urmărind, adică, raporturile pe care le stabilesc cu realitatea actuală), în condițiile în care un asemenea exercițiu – de clasare a creațiilor în funcție de formula în care reprezintă realul – se dovedește, cred, cel mai operativ în încercarea de a repera atât opțiunile de viziune comune ale prozatorilor, cât și existența unor recurențe paradigmatiche.

## II. În abordarea unui fenomen literar...

Fără îndoială că, în determinarea principalelor direcții ale prozei anilor 2000, potențialele criterii de clasificare sunt numeroase. Criteriul *generic* este, desigur, implicit – esențial, într-o primă etapă, în selecția creațiilor *epice* ale intervalului dat – și merit să releve, în termenii cantității, contribuția diferitelor generații – active în acești ani – la peisajul de ansamblu al prozei în discuție. O interogație legitimă s-ar putea formula însă în privința viabilității criteriului *tematic*, criteriul imediat următor pe care o abordare „consacrata“ ne-ar îndreptăți să-l alegem. Date fiind eterogenitatea generaționistă pe care o semnalăm și diversitatea soluțiilor diegetice de raportare la realitate, criteriul *tematic* s-ar dovedi, cred, ținând cont de finalitățile acestui studiu, ineficace. O clasificare având la bază temele majore ale acestei proze (reiterate și reiterabile, până la urmă, în cadrul fiecărei epoci) ar fi, în cele din urmă, cu totul insuficientă. Și, cu toate că ar putea fi specificată o serie întreagă de criterii posibile (*istoric, generaționist, stilistic, formal* ș.a.), criteriul magistral

---

bucurându-se de reeditări succesive“ (Gheorghe Perian, *Literatura în schimbare*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2010, p. 102).

pentru care am optat în cele din urmă (și pe care îl consider, într-un asemenea context de abordare, exponențial) este cel amintit, „*ontologic*“, din motive deja invocate.

### III. Pentru o recuperare a realității pierdute

La numeroși prozatori (din toate generațiile prezente în lumea literară actuală) se înregistrează un acut reflex al „virajului“ dinspre realitatea prezentă înspre alte realități, unele din ce în ce mai „trecute“. Ar putea fi vorba, înainte de toate, de un gest recuperator, destinat unui trecut care nu și-a aparținut în totalitate (istoria noastră literară a fost îndeajuns marcată, se știe, de „goluri“ în propria evoluție, dacă ar fi să ne amintim fie și numai de ororile totalitare ale secolului trecut, pe care epocile „libere“ au încercat, în mod natural, să le compenseze). Ca să nu uităm că și anii 2000 au urmat, după cum am observat, unui deceniu destul de capricios pentru activitatea creatoare propriu-zisă. Realitatea prezentă se legitimează – cu obstinație – în tandem cu realitățile trecute, încercând să își câștige, în definitiv, propria stabilitate.

Un prim experiment de recuperare vizează – într-o cronologie inversă – însăși *descinderea în comunism*. Despre anii dinainte de revoluție nu s-a scris puțin. De la Ioan Lăcustă, cu *Replace all (Colcăiala)* (Polirom, 2009), un roman despre destinul unui securist și despre *relativele* schimbări aduse de evenimentele din decembrie '89, până la Ioan Groșan, cu o rescriere a ultimelor trei luni de comunism în *Un om din est* (Tracus Arte, 2010), despre acest interval s-au pronunțat convingător și Gabriela Adameșteanu, și Radu Mares, și alții de valoarea lor.

La fel de importantă este o tentativă (reluată în rândul prozatorilor) de *refacere a istoriei*. Aici, exemplele sunt numeroase, mai ales că re-construirea istoriei se îndreaptă – poate – nu atât în zona unor *istorii personale*, cât în zona *istoriei colective*, pe care o recunoaștem cu toții. De un real succes s-a bucurat Filip Florian cu *Zilele regelui* (Polirom, 2008). Romanul urmărește evoluția a două personaje centrale: Carol I – un nume care trimite la „personajul“ arhicunoscut al istoriei reale – și Joseph Strauss, dentistul regelui, eroi ale căror destine „conjugate“ stau la baza unei reconstituiri ficționale a istoriei reale, presărată cu detalii dintre cele mai neașteptate. Temeinic documentat, romanul *reface*, pornind de la adevărul istoric, un întreg capitol din trecutul României. Or, *Zilele regelui* rămâne, cred, romanul cel mai reprezentativ pentru această direcție a prozei actuale. Nu e însă singurul. De la Ruxandra Ivănescu, cu *Marañon sau Adevărata istorie a descoperirii Lumii Noi* (Cartea Românească, 2008), până la Diana Adamek, cu *Dulcea poveste a tristului elefant* (Cartea Românească, 2011), exemplele ne pot fi oricând la îndemână (Cristian Teodorescu, Ioana Pârvulescu, Varujan Vosganian ș.a.).

Desigur că și recuperarea *istoriilor personale* se dovedește cel puțin la fel de semnificativă. Realitatea de ieri (și de azi) e și ea un subiect bun de transpus în roman. E, de pildă, cazul lui Bogdan Coșa, cu cele două volume din romanul *Poker* (Cartea Românească, 2010, 2013), pe care îl putem defini ca un exercițiu – în termenii autorului –

de „echilibristică între nostalgie [o nostalgie, după propria mărturisire, a anilor de studenție evocați] și proiecții imaginare complexe“<sup>3</sup>.

#### IV. Jocurile ficțiunii cu realul

Narațiunile a căror miză se traduce, în primul rând, într-un joc al ficțiunii cu realul (în care, cu alte cuvinte, realitatea e funciamente și programatic distorsionată prin instrumentele imaginarului) constituie o arie dintre cele mai importante ale prozei din ultimul deceniu și jumătate. Asemenea „distorsiuni“ sunt rezultatul unor diferite mecanisme diegetice care stau la baza tipologiilor delimitate în rândurile ce urmează.

Jurnalele scrise în acești ani continuă, bunăoară, un tipic al distanțării de realitatea pe care o astfel de specie – autobiografică – se presupune că o restituie în limitele veridicului, în virtutea unei identități „de nume între autor (așa cum figurează el, prin numele său, pe copertă), naratorul povestirii și personajul despre care se vorbește”<sup>4</sup> (s.a.). Jurnale care ar respecta, cel puțin în aparență, definiția primă a conceptului au scris, de pildă, Matei Călinescu (*Un fel de jurnal (1973-1981)*, Polirom, 2006) sau Andrei Bodiou (*China. Jurnal în doi timpi*, Tracus Arte, 2013). Jurnalul ultimilor ani are însă – cel puțin în egală măsură – conștiința propriei *fiționalități*, cum se întâmplă în (cel mai) celebrul *Zen. Jurnal 2004-2010* al lui Mircea Cărtărescu (Humanitas, 2011), în care „cusăturile“ de-realizării sunt la vedere prin imagistica și onirismul în care îl recunoaștem, mai degrabă, pe autorul trilogiei *Orbitor* (Humanitas, 2007).

În alte rânduri, proza adaptează mizele „realității“ virtuale, cum se întâmplă în cazul emblematic al Florinei Ilis. În *Cinci nori colorați pe cerul de răsărit* (Cartea Românească, 2006), lumea Japoniei e din ce în ce mai tehnologizată, iar farsele pe internet, la ordinea zilei. L-am putea aminti, de altfel, pe tânărul informatician din *Chemarea lui Matei* (Cartea Românească, 2008), care, în urma decepțiilor sentimentale, se refugiază în același orizont fictiv al internauților, devenind un rob al calculatorului.

Pe de altă parte, proza anilor 2000 înregistrează „realitatea“ – subiectivizând-o – din forul interior al unor protagoniști predispuși la introspecție. Dan Lungu, cu romanul *În iad toate becurile sunt arse* (Polirom, 2011), e unul dintre exemplele elocvente. Victor, protagonistul operei, e cel care evadează dintr-un prezent infernal într-un trecut „paradisac“, redescoperit „interior“. La fel se întâmplă în cazul lui O. Nimigean, cu *Rădăcina de bucsau* (Polirom, 2010), cu toate că substanța romanului se revendică mai puțin de la autoscopiile naratorului. Am mai putea preciza, de asemenea, în același sens, numele lui Dan Coman, Ion Vianu sau Doina Ruști.

Nu poate fi, desigur, omisă o altă direcție – destul de generos reprezentată – având, ca finalitate esențială, *refacerea „realității“*, prin constituirea unor lumi alternative, funcționale după o logică *a-reală* și populate de personaje *a-tipice*. Aici sunt încadrabile, de pildă, romanul *Mașă și Extraterestrul* (Polirom, 2005) al lui Nichita Danilov (o narațiune cu

<sup>3</sup> Bogdan Coșa, *Poker*, vol. I, București, Editura Cartea Românească, 2011, p. 85.

<sup>4</sup> Philippe Lejeune, *Pactul autobiografic*, traducere de Irina Margareta Nistor, București, Editura Univers, 2000, p. 23.

„zei“ și animale fabuloase) sau *Luiza textoris*, celebrul roman oniric al lui Corin Braga (Polirom, 2012). Să nu-i uităm însă nici pe Dumitru Țepeneag (reprezentativ, măcar în parte, cu *La belle roumaine*<sup>5</sup>, roman apărut la Paralela 45 în 2004) ori pe Dora Pavel, interesantă cu romanele sale „senzaționale“, dintre care aș aminti *Pudră* (Polirom, 2010), povestea unui „mort trezit din moarte“ și obligat să își reconfigureze identitatea într-o „lume“ redescoperită altfel.

Nu în ultimul rând, realitatea e – adeseori – redată (programatic) *secvențial* în spațiul prozei recente. Există o serie de narațiuni fundamentate pe o restituire „fragmentară“ a realului (în bună continuitate postmodernistă), preferată, mai cu seamă, de scriitorii activi și în optzecism. Am putea face referire îndeosebi la *Medgidia, orașul de apoi*, volumul lui Cristian Teodorescu (Cartea Românească, 2009). Cele aproape 100 de capitole care compun acest cvasi-roman constituie, de fapt, o colecție de povestiri subordonate – conținutistic – lumii Medgidiei. E vorba despre o refacere „din bucăți“ a unei presupuse vieți a orașului din perioada anilor '40, coagulate în jurul unui topos centripet, restaurantul gării din localitate. Eroii și destinele lor sunt diferite, chiar dacă „realitatea“ romanului – în ansamblul său – pare aproape monolitică. Avem de-a face, în fond, cu o strategie narativă la care apelează și alți prozatori ai anilor 2000, dintre care i-am putea aminti pe Marta Petreu, Gabriel Chifu ori Petru Cimpoeșu.

## V. Divulgări ale „realității“

Fără îndoială că proza ultimilor ani se dovedește din ce în ce mai dispusă la divulgări ale „realității“ (sau, în cazul de față, desigur, ale unui *efect* de realitate, funcționând strict în logica internă a narațiunii). Intimitatea, teama, confidența se transformă în problematici de prim-plan ale eposului recent, într-o bună continuitate, pe filiera postmodernismului, a *des-tăinuirii* de factură modernist-avangardistă.

Așa se explică, bunăoară, inflația de „obscenitate“ care definește o bună parte din proza în discuție. *Erotismul* – exhibat și înregistrat în detaliu – reprezintă una dintre temele majore, mai ales în narațiunile tinerilor douămiiști, influențați de *beatnicii* americani. Alexandru Vakulovski, Cecilia Ștefănescu, Ioana Bradea, Ionuț Chiva și Ioana Baetica dau tonul acestei direcții, la începutul anilor 2000, printr-o serie de romane „dezinhibate“, „frapante“ prin limbajul licențios. Unii dintre scriitorii generațiilor anterioare revin și ei cu asemenea opțiuni. Ruxandra Cesereanu ne propune, de pildă, două romane în direcția aceasta, *Tricephalos* (Dacia, 2002) și *Nașterea dorințelor lichide* (Cartea Românească, 2007). „Obscenitatea“ e însă atenuată, alteori, prin livresc și eufemism, cum se întâmplă la Mircea Cărtărescu, în *Orbitor* (Humanitas, 2007) sau în *De ce iubim femeile?* (Humanitas, 2005).

Proza acestor ani recuperează, în plus, vocea personajului care își confesează *temerile* – mai ales cele de ordin existențial –, dezvăluind o realitate profundă, accesibilă, într-o primă instanță, exclusiv sieși. Un asemenea „gest“ revelator conturează, bunăoară,

---

<sup>5</sup> E sugestiv, de altminteri, motto-ul acestui roman („Viața nu trebuie să fie un roman ce ne-a fost dat, ci un roman pe care l-am făcut noi înșine“), sintetizând, în fond, miza programatică a scriitorului.



identitatea Luizei Textoris – protagonistă romanului omonim al lui Corin Braga – a cărei intimitate e „deconspirată“ prin vocea naratorului (care enunță, de pildă, cum, „ori de câte ori i se întâmplă să nu viseze, Luiza se simțea fragilă și neajutorată. În ziua aceea nu își găsea locul între oameni și avea impresia că îi lipsește ceva important, că viața nu merită trăită [ș.a.m.d.]“<sup>6</sup>). Or, astfel de investigații ale personajelor – confruntate cu marile interogații ontologice – continuă să ocupe un loc important în narațiunile ultimilor ani.

În aceeași direcție se înscrie frecvența practică a *confidențelor*, prin intermediul unor instanțe narrative care își „mărturisesc“ intimitățile cotidiene. E reprezentativ, în acest sens, un roman al lui Dan Lungu, *Raiul găinilor* (Polirom, 2004), ofertant prin impresia de „dezvăluire“ (a unor „secrete“ familiale) în care pare să se angajeze. E, de exemplu, cazul personajului Relu Covalciuc, care, făcând referire la cuscră, o definește ca pe „o ființă de-ți vine să-i dai palme, nu alta. Tot timpul e bolnavă de moarte și-ar mânca de toate [...] Nici ea nu mai știe câte boli are. Cred că dacă ar recunoaște o dată că-i sănătoasă, ar muri pe loc. N-ar suporta asemenea rușine“<sup>7</sup> (s.a.). Asemenea acte „revelatorii“, „captivante“ prin propria retorică, definesc, în repetate rânduri, proza ultimului deceniu și jumătate, preocupată – fără îndoială – de „picanteriile“ existenței comune.

## VI. Concluzii

Proza anilor 2000 reprezintă, incontestabil, o secțiune importantă a literaturii române contemporane, caracterizată printr-o certă efervescentă și prin apariția unor opere cu real impact în acest ultim deceniu și jumătate. Deși un teritoriu eclectic – în care activează scriitori din diferite generații ale ultimei jumătăți de secol –, proza în discuție se dovedește, la o examinare atentă, destul de unitară. Autorii transfigurează „realitatea“ în maniere asemănătoare, iar preocupările lor (de la un evident interes pentru istorie la tentativele curente de a „sonda“ intimitatea) sunt mai mult decât similare.

O altă deducție importantă vizează predilecția prozei recente pentru *fictional*, în pofida unei iluzii a apropierei ei de realitate (determinată, desigur, de o tranzitivitate aparte a limbajului), pe care a semnalat-o, destul de frecvent, o parte din critica literară. Direcțiile aduse în discuție se definesc însă, de cele mai multe ori, ca artificii de ficțiune. Dovadă că proza ultimilor ani nu e o serie de experimente mimetice, ci se construiește – prin excelență – *altfel* decât lumea reală.

## Bibliografie:

- Adamek, Diana, *Dulcea poveste a tristului elefant*, București, Editura Cartea Românească, 2011.  
Braga, Corin, *Luiza Textoris*, Iași, Editura Polirom, 2012.  
Călinescu, Matei, *Un fel de jurnal (1973-1981)*, Iași, Editura Polirom, 2006.  
Cărtărescu, Mircea, *De ce iubim femeile?*, București, Editura Humanitas, 2005.  
Cărtărescu, Mircea, *Orbitor*, București, Editura Humanitas, 2007.

---

<sup>6</sup> Corin Braga, *Luiza Textoris*, Iași, Editura Polirom, 2012, p. 7.

<sup>7</sup> Dan Lungu, *Raiul găinilor*, Iași, Editura Polirom, 2004, p. 132.

- Cesereanu, Ruxandra, *Nașterea dorințelor lichide*, București, Editura Cartea Românească, 2007.
- Cesereanu, Ruxandra, *Tricephalos*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002.
- Coșa, Bogdan, *Poker*, vol. I, București, Editura Cartea Românească, 2011.
- Coșa, Bogdan, *Poker. Black Glass*, vol. II, București, Editura Cartea Românească, 2013.
- Danilov, Nichita, *Mașa și Extraterestrul*, Iași, Editura Polirom, 2005.
- Florian, Filip, *Zilele regelui*, Iași, Editura Polirom, 2008.
- Groșan, Ioan, *Un om din est*, București, Editura Tracus Arte, 2010.
- Ivăncescu, Ruxandra, *Marañon sau Adevărata istorie a descoperirii Lumii Noi*, București, Editura Cartea Românească, 2008.
- Lejeune, Philippe, *Pactul autobiografic*, traducere de Irina Margareta Nistor, București, Editura Univers, 2000.
- Lungu, Dan, *În iad toate becurile sunt arse*, Iași, Editura Polirom, 2011.
- Lungu, Dan, *Raiul găinilor*, Iași, Editura Polirom, 2004.
- Pavel, Dora, *Pudră*, Iași, Editura Polirom, 2010.
- Perian, Gheorghe, *Literatura în schimbare*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2010.
- Petraș, Irina, *Oglinda și drumul. Prozatori contemporani*, București, Editura Cartea Românească, 2013.
- Țepeneag, Dumitru, *La belle roumaine*, Pitești, Editura Paralela 45, 2004.

# STRUCTURAL, LINGUISTIC, AND GRAMMATICAL COMPARISON OF FIVE BIOMEDICAL RESEARCH ARTICLES

Adrian NĂZNEAN<sup>1</sup>

## *Abstract*

The purpose of this case study is to compare five biomedical articles in the field of pathology, having the same topic, namely, renal cell carcinoma. The features under investigation are: structure of the article, names of substances, collocations with the term *histological*, and any possible inconsistencies from grammatical perspectives. All five articles were processed manually in order to highlight the aspects in which I was particularly interested.

**Keywords:** biomedical research article, IMRAD, terminology, mistakes.

## **Introduction**

In order to compare the structure, the language, and the grammar of five biomedical articles, I included the following ones in my study, listed alphabetically according to their title:

1. *Aberrant Methylation of PCDH8 is a Potential Prognostic Biomarker for Patients with Clear Cell Renal Cell Carcinoma*, published in Medical Science Monitor;

2. *Clear cell papillary renal cell carcinoma with angiomatous stroma: a histological, immunohistochemical, and fluorescence in situ hybridization study*, published in Virchows Archiv;

3. *Differential expression of microRNA501-5p affects the aggressiveness of clear cell renal carcinoma*, published in FEBS Open Bio;

4. *Identification of Potential Serum Proteomic Biomarkers for Clear Cell Renal Cell Carcinoma*, published in PLOS ONE Journal;

5. *Stage pT3a of renal clear cell carcinoma: do tumors with sinus fat involvement behave the same as those with perinephric fat involvement?*, published in the Romanian Journal of Morphology and Embryology.

All five articles report findings on the same medical entity, clear cell renal carcinoma. Article 1 was authored by Chinese researchers, article 2 by American ones, article 3 by Italian doctors, article 4 was written by a Chinese team, while the authors of article 5 are Spanish.

## **Structure of the articles**

The most widely-spread type of biomedical research article is the IMRAD structure, namely the acronym of the sections *Introduction, Materials and methods, Results, and Discussion*. Additional parts are an *Abstract* and a list of *Keywords*. All five articles included in the study conform to this type of structure but some discrepancies occur.

---

<sup>1</sup> Assistant, PhD, University of Medicine and Pharmacy, Târgu-Mureș.

Ideally, keywords should precede the body of a research article in order to identify the paper when online searches are performed. Selection of keywords is important because they are indexed and catalogued in electronic databases to facilitate their retrieval (Eaton 2012: 88) and such keywords should be chosen which appear in the National Library of Medicine's controlled vocabulary thesaurus (Eaton *ibid.*, Enache 2007:55, Matthews & Matthews 2008: 48). Except for article 4, all the other ones are accompanied by a list of keywords. However, the reason is that the manuscript guidelines of the journal do not require such a list. The only article which uses MeSH (Medical Subject Headings) keywords is article 1, while article 2 uses only one such keyword, that is, *clear cell papillary renal cell carcinoma*, which is the medical condition investigated by the article.

The abstract of a biomedical research article has to clearly reflect the entire research described in the article. Although there may be word limits set by journals, ideally an abstract should not exceed 200 words (Stuart 2007: 65). The importance of the abstract as a component of biomedical research articles has risen due to the growth in the medical literature and emergence of online databases, many of which provide free access to abstracts but not to the articles (Ferguson 2013: 250).

In term of structure, the *Abstract* section varies throughout the five articles. Thus, the abstract of article 1 is divided into sections (*Background, Materials/ Methods, Results, Conclusions*), that of articles 2 and 3 is regular, not exceeding one paragraph, the abstract of article 4 is also divided into sections (*Objective, Methods, Results, Conclusion*), as is that of article 5 (*Introduction, Materials and Methods, Results, Conclusions*).

The purpose of the *Introduction* is to describe the broad area in which the research was conducted. In order to clarify the necessity of the study, the introductory part should answer the question "why was this work done?" (Mathews & Mathews 2008: 42). An introduction can cover three areas: the general field of interest, the background and previous advances in the area, and the novelty that the research brings. Important papers about previous studies are cited here, a good review of the literature to date being at the basis of a good introductory part. The closing sentences of the *Introduction* should broadly present the most significant findings as opposed to previous studies and the importance of the research described in the article.

In the case of the first article, the introductory part is entitled *Background* and it describes renal cell carcinoma and states the aim of the study. Some of the sentences of the *Introduction* to article 2 are identical to the ones that the authors used in the *Abstract*. Apart from a literature review, the aim of presenting some challenging cases is included here. The introductions of the other three articles conform to the general guidelines for editing this part of the medical research article.

The *Materials and Methods* section of the medical article fully describes the methodology used in the research and it should answer the question "how was the evidence obtained?" (Mathews 2008: 42). Accurate details of the procedures and explanations are necessary so that if another team decides to repeat the study, the same results should be obtained. The choice of methods in the experiment has to be explained,

and it has to be justified and appropriate enough in order to convey reliable results. It is also stated here whether ethical approval and patient consent was obtained (Stuart 2007: 69). Depending on the needs of the article and the aim of the authors, this section is often subdivided. As such, the *Materials and Methods* part of articles 1, 3, and 4 is subdivided, the sections bearing such headings as *Patients and samples*, *Statistical analysis* (article 1), *Patients and sample preparation*, *Peptide identification by LC-ESI-MS/MS* (article 4). The section under discussion is divided into 10 parts in the case of article 3, the subdivisions bearing headings such as *Reagents*, *Collection of sample tissues and kidney cell lines*, *Apoptosis detection*, or *Cell imaging*.

With the exception of articles 3 and 5, all the other articles mention the fact that the study was performed with the approval of the ethics committee of the institution where it was conducted.

According to Eaton (2012: 89), the aim of the *Results* section is to present data and statistical results objectively and in a clear manner, excluding any comments, analysis or conclusions drawn from the results. This section can also be separated into subsections; such is the case of articles 3 and 4 having 4, and 5 subsections, respectively. Other elements such as charts, figures, tables are included in the *Results* section of all five articles.

The *Discussion* part is dedicated to a critical approach of the methodology used in the research and it also interprets the findings of the study, comparing the results of the current study with those of similar ones carried out previously, commenting on differences and similarities, and explaining their occurrence. Here, the authors are expected to state their consideration of the results. All five articles conform to the general guidelines of editing biomedical research articles as far as the *Discussion* section is concerned.

Generally, the *Discussion* part ends with a concluding paragraph which summarises the study and lists its key features. The *Discussion* section of articles 2, 3, and 4 conforms to this rule, while articles 1 and 5 present the conclusion under a distinct heading named *Conclusions*. Although article 5 includes a short conclusion, it starts, however, as if it were the introductory part of the article: “we herein report the results of our series of pT3a CCRC patients and analyze the factors that can influence prognosis”.

## Language

From a linguistic point of view, what is more interesting is the abbreviation of the medical condition under discussion, namely *clear cell renal cell carcinoma*. Except for article 5 which uses the acronym CCRC, the other ones abbreviate it as CCRCC (all capitals in articles 1 and 2), and ccRCC (articles 3 and 4). While I personally believe that *Virchows Archiv*, the journal of the European Society of Pathology in which article 2 was published, is a landmark in European pathological research, I decided to perform a search on Pubmed<sup>2</sup> in order to find articles authored by American researchers regarding the acronym. Thus, I found that authors from the renowned University of Texas MD

---

<sup>2</sup> <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed>

Anderson Cancer Center, Houston, prefer the acronym ccRCC, whilst the acronym CCPRCC (clear cell papillary renal cell carcinoma), which also appears in article 2, is preferred by American medical authors too. While, from the point of view of a translator, it is still unclear to me which acronym should be used CCRCC or ccRCC, I believe that the choice may depend on the intended journal of publication.

Also from a linguistic point of view, I was interested in the names of the substances that the research articles include. All five of them investigate the same medical condition, namely clear cell renal cell tumour, but because the focus and methods used vary from one research to another, so do the names of substances. As such, substance names include cytokeratin, vimentin, ethanol (articles 2 and 3); names of proteins such as p53, or CD34 (articles 3 and 5), and liquid nitrogen, used for freezing tissues sections, ethidium bromide (article 1), a staining dye.

Another linguistic feature that I wanted to investigate in the five articles included in the case studies was the use of the adjective *histological*. The term is absent from articles 1 and 4, but it collocates with *pattern*, *study*, and *features* (article 2), with *subtypes* (article 3), and with *factors*, *parameter*, *samples*, and *variables* (article 5).

From the point of view of consistency in using the same term throughout the article, article 1 uses *clinicopathologic* (*features*, *parameters*) along with *clinicopathological* (*features*, *characteristics*, *parameters*). *Clinicopathologic* also appears in article 2 (in combination with *findings*, and *correlation*); and two different spellings *clinico-pathological* (*characteristics*) along with *clinicopathological* (*characteristics*) in article 4. The Merriam Webster online dictionary<sup>3</sup> lists *clinicopathological* as a variant of *clinicopathologic*. Other online dictionaries do not retrieve any results on the search for *clinicopathological* (Cambridge Dictionaries Online<sup>4</sup>, Macmillan Dictionary<sup>5</sup>, Oxford Dictionaries<sup>6</sup>). On the other hand, the *Dictionar medical englez-român* only lists *clinicopathologic*, while the *Dictionary of Medical Terms* does not include it. However, both *pathologic* and *pathological* are listed by *Dictionary of Medical Terms* and *Dictionar medical englez-român*, respectively.

## Grammar

From a grammatical point of view, not all five articles are free of mistakes or improper use of the English tense system. Hence, the *Materials and Methods* section of article 4 mentions the fact that “each subject has been provided signed informed consent before the work.” To my mind, what the authors meant is that each subject provided signed informed consent. Moreover, another problem regarding tense is given by “clinico-pathological characteristics of all patients were shown in Table 1” where present tense should be used whenever reference to tables or graphical illustrations is made.

Another rather hard to decode sentence is “with a complex array of peptides, human serum could be value of diagnostic or prognostic markers identification” which

---

<sup>3</sup> <http://www.merriam-webster.com/dictionary/clinicopathologic>

<sup>4</sup> <http://dictionary.cambridge.org/>

<sup>5</sup> <http://www.macmillandictionary.com/>

<sup>6</sup> <http://www.oxforddictionaries.com/>

should have been rendered as: human serum could be of value for diagnostic or prognostic marker identification, or as: human serum could be of value for the identification of diagnostic or prognostic markers.

Tense problems occur in article 5 as well, such as “since the 50’s the tumor node metastasis (TNM) staging system is widely used to stage the tumors of almost every organ”, instead of the present perfect tense. The present perfect is used instead of the past tense when the study is described: “with these inclusion criteria, we have found 30 patients with a diagnosis of CCRC”, “two urologists (DSA and JJG) have reviewed the clinical data”, “in these cases we have collected clinical data”, “the immunohistochemical panel has been performed following a standardized methodology”, “the pathologists participating in the study have counted 400 cells”, and “we have established three homogeneous groups of patients”.

The same articles also includes wrongly used prepositions “patients can be divided in three groups” instead of the preposition *into*, “based their groups in the presence or absence of caval invasion” instead of the preposition *on* which collocates with the verb *to base*, and “the comorbidities associated to the tumor” instead of the preposition *with*.

However, the most striking problem I encountered in article 5 is the name of the medical condition which it investigates: clear cell renal cell carcinoma. The terms that denote the entity appear in three different combinations: *clear renal cell carcinoma*, *renal clear cell carcinoma*, and *clear cell renal carcinoma*. It is intriguing to me how the authors used the term so differently throughout the entire article, and how the reviewers failed to notice the variations.

## Conclusion

To conclude, biomedical research articles have a somewhat fixed and rigid structure, namely IMRAD, which is currently the most widespread one because of the chronological and logical organisation of the information. Nevertheless, journals may have different requirements as far as the structure is concerned, and authors may have a certain degree of flexibility in editing and dividing some of the sections.

From the point of view of terminological consistency, not all five articles included in the study follow this basic rule of any written research, the same concept being referred to by variants of the same terms. Although medical articles are expected to be correct, some linguistic and grammatical mistakes may occur, as proven by the case studies. There may be several reasons: most frequently English is not the native language of the authors, these articles may be translations performed by non-specialists in medicine, insufficient language review on the side of the journal, nevertheless, no such mistakes or inconsistencies should come out in print.

## References

\*\*\* (2004) *Dictionary of Medical Terms fourth edition*, London: A&C Black

- Eaton, K. A., Wiles, L., O'Malley, D. (2012), *An Introduction to Research for Primary Dental Care Clinicians Part 9: Stage 10. Writing Up and Disseminating the Results* in *Primary Dental Care* 19(2), p. 85-91
- Enache, L. S. (2007), "Scrierea unui articol științific – abordare practică" in *Revista Română de Medicină de Laborator* Vol. 6, Nr. 1, p. 51-61
- Ferguson, Gibson (2013), "English for Medical Purposes" in Paltridge, Brian, Starfield, Sue (eds.) *The Handbook of English for Specific Purposes* (p. 243-262), Chichester: Wiley-Blackwell
- Matthews, J. R., Matthews, R. W. (2008), *Successful Scientific Writing. A step-by-step guide for the biological and medical sciences*, Third Edition, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo: Cambridge University Press
- Năstase, C. I., Năstase, V. V., Năstase, I. V., Bejenari, V. T. (2000), *Dicționar medical englez-român*, București: Editura Medicală
- Stuart, M. C. (ed.) (2007), *The Complete guide to Medical Writing*, London: Pharmaceutical Press

### **Biomedical research articles included in the case studies**

1. Lin, Ying-Li, et al., *Aberrant Methylation of PCDH8 is a Potential Prognostic Biomarker for Patients with Clear Cell Renal Cell Carcinoma*, *Med Sci Monit*, 2014; 20: 2380-2385
2. Alexiev, Borislav, Thomas, Carrie, Zou, Ying, *Clear cell papillary renal cell carcinoma with angiomatous stroma: a histological, immunohistochemical, and fluorescence in situ hybridization study*, *Virchows Arch* (2014) 464:709–716
3. Mangolini, Alessandra, et al., *Differential expression of microRNA501-5p affects the aggressiveness of clear cell renal carcinoma*, *FEBS Open Bio* 4 (2014) 952–965
4. Yang, Juan, et al., *Identification of Potential Serum Proteomic Biomarkers for Clear Cell Renal Cell Carcinoma*, *PLoS ONE* 2014, 9(11): e111364
5. Portela, Chaves, et al., *Stage pT3a of renal clear cell carcinoma: do tumors with sinus fat involvement behave the same as those with perinephric fat involvement?*, *Rom J Morphol Embryol* 2011, 52(2):569–574



# THE ART OF ASKING QUESTIONS - A PRAGMATIC APPROACH OF INTERROGATIVES

Bianca – Oana HAN<sup>1</sup>

## *Abstract*

The present article intends to draw attention towards the necessity to handle interrogatives in the appropriate manner, in order to convey the intended message. It means to prove that a well-built question may be able to imply, suggest, even impose its answer to the recipient; therefore, it might be considered as a soft act of manipulation in communication.

**Keywords:** interrogatives, communication, sender-receiver, manipulation.

Motto:

”Effective questioning brings insight,  
which fuels curiosity, which cultivates wisdom.”<sup>2</sup>

Being a paper on how to ask questions, does it mean it should start by asking a good question? Then, what makes a question a *good* question? What would a good question be like in this case? Why do people ask questions? When are people going to stop asking questions, if ever?

People have plenty of reasons to ask questions; they need to find information about their lives, the environment, about their fellows. They need to improve their skills and abilities; they need to discover what the world offers and expectancies are.

Everybody asks questions: at home, at school, at the office, at the market, on the bus, at the doctor’s. We ask questions mainly in order to obtain information, but also to offer information regarding our status, desires, expectations and needs. For instance, a child asking his mother whether she bought bread, could imply that he is hungry and would like some cereals; or a teacher asking the students if they need help in solving the exercises, would imply that he is there to offer his assistance, and so on.

They say that “there is no harm in asking questions.” The only harm would yet be in case the questions were not wisely built. An apparently simple question might bear an entire load of significance and expected answers, depending on the circumstance in which it is being uttered and the interlocutors. For instance, a simple question like “Where are you?” uttered by mom to her daughter might mean: “I want to know your whereabouts, if you are safe, if you need anything, etc.” Or a question like: “Do you have questions?” asked by a teacher to her students, might imply that she wants to check on their understanding of what has been taught in class, to test their ability to design further questions starting from the information offered and also offer her assistance in case of any misunderstandings.

---

<sup>1</sup> Assistant Prof. PhD, „Petru Maior” University of Târgu-Mureş.

<sup>2</sup> According to Chip Bell, [http://thinkexist.com/quotes/chip\\_bell/](http://thinkexist.com/quotes/chip_bell/)

In *The art of powerful questions*<sup>3</sup>, Eric E. Vogt at all., makes us aware of the fact that “The usefulness of the knowledge we acquire and the effectiveness of the actions we take depend on the quality of the questions we ask. Questions open the door to dialogue and discovery. They are an invitation to creativity and breakthrough thinking. Questions can lead to movement and action on key issues; by generating creative insights, they can ignite change.”

Effective questions are questions that are powerful and thought provoking. According to Irene Leonard<sup>4</sup>, “Effective questions are open-ended and not leading questions. They are not *why* questions, but rather *what* or *how* questions. *Why* questions are good for soliciting information, but can make people defensive so be thoughtful in your use of them. When asking effective questions, it is important to wait for the answer and not provide the answer. When working with people to solve a problem, it is not enough to tell them what the problem is. They need to find out or understand it for themselves. You help them do this by asking them thought provoking questions. Rather than make assumptions find out what the person you are talking to knows about the problem.”

We need to admit that there are questions which are endowed with the strength to generate action and reaction on the part of the interlocutors. In case questions are built wisely, we should be able even to manipulate our interlocutors into answering according to our expectations. Thus, a question should be powerful enough to stir the attention and interest of the listener, challenge the conversation into becoming a meaningful exchange of information, generate energy and induce change in attitude, ignite creativity and provoke thought. More than that, it should be able to generate further such powerful questions, in order to create a “larger networks of conversation throughout an organization or a community. Questions that travel well are often the key to large-scale change.”<sup>5</sup>

We should, therefore, be able to design a question in such a manner that our interlocutor does not feel provoked, judged or harassed by the word we uttered. We should be ready to listen and understand, to read between the lines, to interpret body language generated by our question. Our intent to find the answer should be stated clearly from the beginning, with no room for interpretation or ambiguous hints. But, how often does this happen? How often do we pay attention to how we ask the question, to how our question is perceived by our interlocutor? How often do we really listen to what the spoken and especially unspoken answer is?

For a while now, people have been debating on issues like “comfort zone”, “self-sufficiency”. It is a fact that some people more than others feel a constant need to find out more, to evolve, to change. One thing is, undoubtedly, true: it is the prerogative of

---

<sup>3</sup> Eric E. Vogt, Juanita Brown, David Isaacs, *The Art Of Powerful Questions, Catalyzing Insight, Innovation, and Action*, US, 2003, p. 1

<sup>4</sup> Irene Leonard, *The Art of Effective Questioning: Asking the right question for the desired result. The Value of questions*, <http://www.coachingforchange.com/pub10.html>

<sup>5</sup> Eric E. Vogt, Juanita Brown, David Isaacs, op. Cit, p. 4

the human being to be curious. Thus, we should think of questions as aids, tools to use in order to stir our curiosity. For that, a question needs to be powerful, smart, to stimulate thought: “A vital question, a creative question, rivets our attention. All the creative power of our minds is focused on the question. Knowledge emerges in response to these compelling questions. They open us to new worlds.”<sup>6</sup>

According to Marshall Goldsmith<sup>7</sup>, “Quality questions have a multiplier effect on learning. Ask an information-seeking question and you get only an answer or a fact. Ask an understanding-seeking question and you unleash a more powerful chain of events. The human brain is often compared to a computer, but it’s very different. Most computers are information-storage devices. Ask an information-seeking question, and the computer goes into a retrieval mode. Ask an understanding-seeking question, however, and the mind has to make up an answer. Computers cannot make up answers. An understanding-seeking question stimulates mental activity that creates insight. As the mind turns to respond to an understanding-seeking question, special new synapses are activated, triggering an insight experience. The more the mind experiences creative discovery, the more it hunts another insight. This pursuit of insight or discovery is *curiosity*. To the mind, curiosity is its own reward. The by-product of perpetual curiosity is wisdom.”

There isn’t any field of human activity that is question-free. Probably one of the most resourceful domains would remain the teaching process, since it is a field built on the basis of giving and receiving data that aims at the formation and information of the individual.

In her online article<sup>8</sup>, Maryellen Weimer wrote about the teachers’ need to design thought-through questions in order to receive worthwhile answers. Thus, she suggests teachers should try hard to *prepare thought-provoking questions*, to *play with the questions*, since “questions promote thinking before they are answered. It is in the interstices between the question and the answer that minds turn”, to *preserve good questions*, as “If a question does generate interest, thoughtful responses and good discussion, that’s a question to keep (...) Do we need to be reminded that probing questions about the content, not only encourage students to think, they are good grist for the mill of our own thinking?”. In the same time, teachers are challenged to *ask questions they do not have the answer to*: “Students tend to think that teachers have all the answers. Could that be because we answer all their questions? Marshall<sup>9</sup> makes a point worth remembering. “Typically we ask students questions that we already know the answer to and if any of you are like me, while the student is answering, I’m quietly thinking how much better my answer is and how I will quickly deal with the student’s answer so I can then give my answer. Asking a question you don’t

---

<sup>6</sup> Verna Allee, *The Knowledge Evolution*, cited by Eric E. Vogt, Juanita Brown, David Isaacs, op. Cit, p. 8

<sup>7</sup> Marshall Goldsmith, *The art of asking questions*, <http://www.talentmgt.com/articles/6709-the-art-of-asking-questions>, 2014

<sup>8</sup><http://www.facultyfocus.com/articles/effective-teaching-strategies/art-asking-questions/#sthash.N9AEy56V.dpuf>

<sup>9</sup> Marshall, Goldsmith, *From Shakespeare on the page to Shakespeare on the stage: What I learned about teaching in acting class*. *Pedagogy*, 6 (2), 2003, pp. 309-325. cited in <http://www.facultyfocus.com/articles/effective-teaching-strategies/art-asking-questions/#sthash.N9AEy56V.dpuf>

know the answer to let students know that you still have things to learn. Asking students those questions and then thoughtfully attending to their answers also indicates that you just might be able to learn something from a student. Could this be a way to motivate them to ask better questions?"

Following the same line in advice, we should not *ask open-ended questions when we already have an answer we're looking for* as "Sometimes students offer answers but they aren't the ones the teacher wanted to hear. If you aren't getting the answer you want, don't play the "try to guess the answer I have in mind" game. It reinforces the idea that the question has one answer that the teacher thinks is the right or best answer. If the teacher has the answer, students are quick to conclude it's the definitive right answer, and that makes it an answer that they won't spend any time thinking about."

Regardless of the field of human activity, be it education or business, inter-human relationship or marketing, designing good questions has always been an important aspect of communication as, in order to act, interact and react, people needed to deal with and cope with information.

## References:

- The Teaching Professor*, 27.3 (2013) 5. Magna Publications.  
<http://www.facultyfocus.com/articles/effective-teaching-strategies/art-asking-questions/#sthash.N9AEy56V.dpuf>
- The Art of Effective Questioning: Asking the right question for the desired result. The Value of questions*, <http://www.coachingforchange.com/pub10.html>
- Chip Bell, [http://thinkexist.com/quotes/chip\\_bell/](http://thinkexist.com/quotes/chip_bell/)
- Eric E. Vogt, Juanita Brown, David Isaacs, *The Art Of Powerful Questions, Catalyzing Insight, Innovation, and Action*, US, 2003, p. 1
- Irene Leonard, *The Art of Effective Questioning: Asking the right question for the desired result. The Value of questions*, in <http://www.coachingforchange.com/pub10.html>
- Marshall, Goldsmith, *The art of asking questions*, 2014 in <http://www.talentmgt.com/articles/6709-the-art-of-asking-questions>
- Marshall, Goldsmith, *From Shakespeare on the page to Shakespeare on the stage: What I learned about teaching in acting class. Pedagogy*, 6 (2), 2003, in <http://www.facultyfocus.com/articles/effective-teaching-strategies/art-asking-questions/#sthash.N9AEy56V.dpuf>

# A RHETORICAL APPROACH TO ASPECTS OF PHILIP ROTH'S NARRATION TECHNIQUE IN THE ZUCKERMAN PROJECT

Corina Alexandrina LIRCA<sup>1</sup>

## *Abstract*

The Zuckerman project is characterized by a variety of narration techniques. The first book of the project is a first-person narration. A different narration technique (third-person narration) is adopted with the second installment, i.e. Zuckerman Unbound (also maintained through *The Anatomy Lesson*). Then Roth switches back to first-person narration and the diary style in the “Prague Orgy” and introduces fractures specific to metafiction in *The Counterlife*. Next, with the American trilogy he draws heavily on the technique called *paralepsis*. Finally, with *Exist Ghost* he surprises again. Over the course of the Zuckerman project, Roth submits his authorial audience to a continuous puzzlement, disregarding expectations or better said mocking at their expectations and their urge for the logical linkage with what the previous autonomous books conveyed.

**Keywords:** the rhetorical approach to narrative, Nathan Zuckerman, the narrator's (un)reliability, diegesis.

All readers revel in a skillfully written book. And writers know that. For this reason technique matters. And we have strong reasons to believe that it matters greatly to Roth. The concern with technique often drives Roth into metafiction and then the subject of how novels are made becomes as important as what is in them. The whole Zuckerman saga is Roth's chance to show very explicitly HOW NOVELS ARE MADE. When he opens his autobiography, *The Facts*, with a letter addressed to his fictional counterpart, Nathan Zuckerman, Roth observes that the most recent novel to give Nathan voice, *The Counterlife*, “can be read as fiction about structure” (6). Fiction about fiction was, of course, not new among Roth's novels. Each of the three earlier novels about Zuckerman and the novella “The Prague Orgy”, published together as *Zuckerman Bound*, “meditate[s] in one way or another on the relations between invented worlds of fiction and the life of their inventor. But not until *The Counterlife* does Roth fully explore the theoretical implications” (Shostak 198).

## **Audiences, narrator reliability and diegesis<sup>2</sup>**

Lonoff's words on the last page of the novel *The Ghost Writer*: “I'll be curious to see how we all come out someday. It could be an interesting story. You're not so nice and polite in your fiction [...] you're a different person” (128), do more than give validation to Zuckerman's professional calling, they hint at the fact the narrative audience is at that

---

<sup>1</sup> Assistant Prof., PhD, “Petru Maior” University of Târgu-Mureş.

<sup>2</sup> *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Phelan's study published in 2005, focuses extensively on the matter of narrative technique and provides us with a number of instruments and concepts necessary to understand Roth's choices throughout the project.

particular moment reading the very book the old bard predicted “more than twenty years ago”, while within a different layer, the authorial audience with its awareness of the synthetic and the artificial world, understand that they are reading a book written by an implied author about a writer writing a book on some events which happened .

This narrative technique that Roth adopted is not one in which a narrator refers to writing books in a book. The book mentioned by the narrator is the book the authorial audience are reading. When we ask ourselves: “And what happened to the book Zuckerman mentioned in *American Pastoral*, or the one hinted at in *The Anatomy Lesson*, or to all the books Zuckerman mentions one way or another?” the answer is: THESE (the Zuckerman series) are those books. Zuckerman is a character in his own books. The idea is that Zuckerman’s writing his books parallels Roth’s writing the series. There is one important consequence arising from this: there are no disruptions in terms of author-narrator relationship. Zuckerman’s unreliability as a narrator is acceptable as behind him stands Zuckerman the implied writer who allows his fictionalized narrator-character to be as unreliable as it is necessary in order to be compelling and efficient in his writing.

The homodiegetic narration that Roth chose to tackle in the Zuckerman series has direct consequences over what constitutes mimesis in these books. On the one hand, throughout *The Ghost Writer*, *Zuckerman Unbound*, *The Anatomy Lesson*, “The Prague Orgy”, *Exit Ghost* and occasionally in the novels of the American trilogy, the homodiegetic narration is an unselfconscious narration, characterized by paralipsis (the narrator telling less than he knows; according to Phelan, paralipsis is a paradox but not a problem), on the other hand, in four of the novels (*The Counterlife*, *American Pastoral*, *I Married a Communist* and *The Human Stain*) the narration deals heavily with the issue of paralepsis, the narrator telling more than he knows, hence the necessity to discuss the narrator’s reliability and unreliability.

Nathan Zuckerman is a homodiegetic narrator with a fluctuating complex relationship between his narratorial and his character functions in the course of every novel. An important question at this point addresses Roth’s rhetorical reasons for the paralepsis. The shift in American trilogy to narrator functions is also a shift from the focus on mimetic to the one on thematic functions, maybe even synthetic. Then with *Exit Ghost* a shift back.

In the Zuckerman series there are two novels narrated not by Zuckerman, although Nathan continues to be the central consciousness in these too, but by a non-character narrator. The reason: centering on a character who, in the circumstances depicted there, loses control and falls prey to vice and degradation. These are exceptions within the project and the technique signals the distancing, for in both of them, there is a strong disassociation of the voices and values of author/ narrator and of the main character. And we are generally not expected to accept the vision of the protagonist as it comes from a frankly unreliable character.

**The entire series of Zuckerman books constitutes a long and complex narrative of rhetoric.** In stating that, we want to call attention, first, to the rhetorical dimensions of the Zuckerman's action: he is *telling particular stories to a particular audience in particular situations for, presumably, particular purposes*. Secondly, we want to call attention to the parallel between the Zuckerman's action and Roth's: the particular story that Roth is telling is the Zuckerman's telling of his own or other people's story. In analyzing these parallel acts of telling, there arises the need to focus on teller and telling, technique, story, situation, audience, purpose and intratextuality: all the elements that help determine the shape and effect of the series.

### **Teller and telling**

By viewing Zuckerman's telling and Roth's telling as parallel rhetorical acts, we can recognize a crucial element of its construction that may not initially jump out during a first reading: the novels of this series are narratives with AT LEAST three interrelated levels. These are

(1) the inner level, the events narrated by the *writer* Zuckerman: his own life experience in the first five (from *The Ghost Writer* to *The Counterlife*) and in *Exit Ghost*, as well as the stories of Seymour Levov, Ira Ringold and Coleman Silk in the American trilogy; this can be called the Levov/Ringold/Silk/(younger) Zuckerman story;

(2) the middle level, narrated by Zuckerman himself in the first person (to our surprise, twice he does it in the third person as well) who discloses his act of writing about himself/somebody else. This level is the report of his own telling the protagonist's story (or his own) to the narrative audience; this is Zuckerman's story framing either personal events from the past or other people's tales, i.e. framing the inner level; this can be called the framing story.

(3) the outer level, constructed and designed by Roth as implied author: the largely covert communication from Roth to his audiences (implied and real) of the narrator telling the Zuckerman's story of the protagonist story; this is Roth's story or Roth's rhetoric.

Roth gives us a number of clues related to the conception of this project. Mimetically speaking this is not only Roth's project/series of books: it is also Zuckerman's series of texts, with one exception (the notes taken in the form of journal entries) they are novels written to be published. Zuckerman writes all these autobiographical or biographical texts endeavoring to come to some understanding of himself and of the world. However, as he himself discloses, his authorial audience should no more believe they are true of Zuckerman than Roth's authorial audience should believe *The Facts* is true of Philip Roth. There always is a combination between fact with imagination, there are significant alterations as we are dealing with his fictionalized biography. For this reason and not only the Zuckerman saga is both thematically and structurally connected to the general body of Philip Roth's work.

One important issue related to the act of telling is the **point of view/focalization**. This will lead to conclusions regarding the ETHICAL VALUES conveyed in the series. (Technique and progression complicate the ethical positioning of the authorial audience.) I dare say that these books are *all* character narrations. Roth (the implied author) does not use a "dual focalization" in depicting Zuckerman narrating the books in the series. Zuckerman (the narrator), on the other hand, uses it many times both when he lives voyeuristically through the characters he depicts (in the American trilogy and *The Counterlife*) and when he reports events that happened earlier in his life. In this way he signals the difference between his own perception of things and the perceptions of the people he describes in his narration or between the vision and values of the older Zuckerman and the ones of his young self-absorbed and contemptuous self. This indicates that many times there are ethical conflicts between Zuckerman's perception and his subjects'.

The device of non-character narration in *Zuckerman Unbound* and *The Anatomy Lesson*, has been used to substitute the necessary dual-focalization in relation to the events depicted. Roth, the implied author does not want to use dual focalization here to subvert the authority of the character. There are a number of clues which make us aware that it is still Zuckerman the narrator of these books, even if they appear to be non-character narrations. The much older and more experienced Zuckerman narrates a series of controversial events in his 30s and 40s. He has to do it in the third person to place clear distance between him who narrates and him who is depicted. The narrator is a very sophisticated one. I argue that he not only borrows Roth's conception of art but also his technique, a virtuoso technique. His motive for telling about himself in the third person is to exonerate himself from the rather reproachful unfolding of events and attitude Nathan had back then. It is a device which enables him to hold these stories to a standard of complete honesty. He is aware the ethical conflict that may make readers part company despite agreement on other issues. This technique shows great consideration for ethical values.

A technique employed throughout the series is the **shift in person**. In *Zuckerman Unbound* and *The Anatomy Lesson* which are both (apparently) non-character narrations readers can observe frequent changes from the narrator's third person to the protagonist's first. The shift is extremely well marked in the text—overdetermined, in fact—because it is signaled in at least three ways. Similarly, in the American trilogy which is a character narration of a writer character telling the story of another character in the third person, these accounts have a similar change of perspectives marked by the shift in person (third changes to first). Roth's talent is revealed by the shift in linguistic style (occasionally there are strong Jewish American influences) in addition to the shift in person. Shifts in linguistic style are especially important in distinguishing the source of particular phrases in texts that use free indirect discourse, since they can work with extreme efficiency, even within a single sentence. Sometimes, the signification of stylistic shifts is reinforced by typography, i.e. some phrases are italicized. The non-character narrator does not employ



the Jewish vocabulary, and tonality. Roth makes his shift even clearer by accompanying the shift in person and style with a *shift in tense*, from past to present.

One of the device Roth uses most successfully to create the rhetorical effects is the *perspective*. Repeatedly texts suddenly change their vantage point from Zuckerman's perspective to the limited perspective of one of the characters—that is, when readers start seeing what one of the other characters sees, which means that the words read represent what the character is saying or thinking. Alternatively, sometimes the vision of a scene is too large for a character to have, it is a vision of events that is beyond that available to the characters, therefore it can be assumed that the accompanying words are those of Zuckerman the narrator (but never of the implied author, unless we go all the way and consider that Zuckerman is Roth's "ghost writer" and then everything written is Roth's vision and voice and conception).

### **Conclusion**

The consideration of the Zuckerman books as a coherent enterprise has the advantage of greatly enriching the perception of the synthetic (narrative technique), as readers can see that Roth cleverly exploits a wide range of devices. The VARIETY and the INVENTIVITY insofar as narrative strategies stand out. It becomes obvious that Roth constantly reinvents Zuckerman in each text and gives himself a different task to solve each time - mimetically, thematically and synthetically.

### **Bibliography**

Phelan, James. *Living to Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell University Press, 2005.

Roth, Philip. *The Facts: A Novelist's Autobiography*. New York: Vintage Books, 1997.

Roth, Philip. *The Ghost Writer*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1979.

Shostak, Debra B. "This Obsessive Reinvention of the Real': Speculative Narrative in Philip Roth's *The Counterlife*." *Modern Fiction Studies* - Volume 37, Number 2, Summer 1991, pp. 197-215.

# BOOKING.COM: A COMPARATIVE STUDY FROM A WEBSITE LOCALIZATION PERSPECTIVE

Cristian LAKO<sup>1</sup>

## *Abstract*

The paper analyzes the level of localization of two booking.com hotel pages. The study focuses on applying website localization theories from a theoretical perspective. The languages/cultures considered are American English, British English and Romanian.

**Keywords:** website localization, translation, translation quality, localized web content, online B2C communication.

The pages analyzed refer to a hotel from London, UK:

<http://www.booking.com/hotel/gb/oxford-house.en-us.html>

<http://www.booking.com/hotel/gb/oxford-house.en-gb.html>

<http://www.booking.com/hotel/gb/oxford-house.ro.html>

and a hotel from Iași, Romania:

<http://www.booking.com/hotel/ro/unirea.en-us.html>

<http://www.booking.com/hotel/ro/unirea.en-gb.html>

<http://www.booking.com/hotel/ro/unirea.ro.html>

Data was collected in April 2014.

I considered both a UK and a Romanian hotel as, presumably, the main description content is provided on the website by the hotel owners themselves. The analysis consists of two main parts: interface and content. It is based on the website elements listed by Esselink (2000) yet limited to user visible content.

## **Notation conventions used in the tables below:**

- white background for relevant findings
- grey background for interpretation of the findings
- black background for faulty elements

## **Interface analysis (applies to both hotels)**

Element analyzed	American English	British English	Romanian
General design and layout	The same		
Color usage	The same		
Top menu	Numerous similarities		
-Currency	Interchangeable, regardless of the language selected by the user; flag is used to differentiate between currencies with the same name		

<sup>1</sup> Assistant, PhD, "Petru Maior" University of Târgu-Mureș.

	While some may consider that currency should be set automatically, upon choosing a language, often, there are clients who have savings in several currencies. Thus, a client may opt for a currency over others, based on currency rates or the amount of money in a certain currency.		
-Date format and punctuation (the search box on the left)	month-day-year: Oct-22-2010	day-month-year: 22- Oct-2010	day-month-year: 22- oct-2010
	Month capitalized		No moth capitalization
-Currency format and other digit formatting	Usage of period to delimit decimals		Usage of comma to delimit decimals
	Usage of comma as thousands separator		Usage of period as thousands separator
	No space between currency symbol and amount		Currency placed before amount. RON used instead of Lei.
	Amounts rounded	Amounts with decimals	Amounts rounded
Capitalization	Usage of capital letters for <b>all words</b> in headings or buttons	Mixed approach: some sentences capitalize only the initial letter while other sentences capitalize the initials of all the words	Usage of capital letters for the <b>first word</b> in headings or buttons
	Inconsistent: <i>Destination/ hotel name, Your Top 5 Viewed Properties</i>	Highly inconsistent: <i>Destination/ hotel name, Your top 5 viewed hotels</i> etc. versus <i>Room Types, Hotel Policies, Extra Facilities, Two-Bedroom Penthouse Apartment, etc.</i>	<i>Destinație/ numele hotelului, Top 5 - hoteluri văzute de dumneavoastră</i> Inconsistency in article usage: indefinite and definite article used (-le, -ului) in the same heading ( <i>Destinație</i> <del>O</del> / <i>numele hotelului</i> )
Icon usage	Consistent among the three localized version		
Call-to-action	Lock in a great price for your upcoming stay		Securizați-vă un preț excelent pentru sejurul următor!
	The verb <i>a securiza</i> in Romanian is used inappropriately. It is used to convey security, <i>to make secure</i> or <i>to secure</i> . Alternative translation suggested: <i>Asigurați-vă că beneficiați de cel mai bun preț!</i> I removed <i>pentru sejurul următor</i> as it may imply <i>for the next stay</i> and not the current one. The page context already implies that the message refers to the current hotel		
	Book while rooms are still available, or		Rezervați cât timp

	secure your reservation for these dates.	camerele mai sunt disponibile, sau asigurați-vă că aveți o rezervare pentru aceste date.	
	Usage of the verb <i>to book</i> instead of <i>to reserve</i>	Same verb used <i>a rezerva</i> both for the interface button and CTA text	
	Prices may go up, so secure your reservation today.	Prețurile pot crește, mai bine faceți rezervarea chiar astăzi.	
		Addition of CTA <i>mai bine</i>	
Other interface elements	Property Highlights Capitalization	Property highlights	Punctele forte ale proprietății
	Save for later		Salvați pentru mai târziu Alternative: Puneți semn de carte
	Back to top		Înapoi la început It could be understood as <i>start over</i> . An alternative translation could be <i>Top/Început pagină</i>
	Guests consistently rate ...		Clienții apreciază în mod constant ...
	Reasons to Choose Capitalization	reasons to choose	motive pentru a alege
	Business Twin Room		Cameră twin Business Cameră business dublă
	Suite		<b>Suită</b> Term not used in Romanian to designate a <i>home</i> or an area to host tourists
	Check-in		
	Check-out		
	While not standard terms in Romanian (there are no dictionary entries for these terms), the Romanian hotel industry makes extensive use of these terms instead of the Romanian expressions: <i>(dată) sosire</i> and <i>(dată) plecare</i> or <i>Din</i> and <i>Până în</i> , similarly to the French interface ( <i>Du</i> and <i>Au</i> )		

## Content analysis (applies to both hotels)

Element analyzed	American English	British English	Romanian
Hotel address	English format and wording		Romanian format
			English wording
	Address format is based on the format of the country of origin		
Names relevant for feedback	Usage of first names for each of the hotels. Name input may lack diacritics usage ( <b>user generated error</b> ): <i>Abdulaziz</i> instead of <i>Abdiilaziz</i> . Names are also input using a different writing system, in this case Arab, <i>علي</i> , which may be confusing for most non-Arab speakers. It is interesting that within the English or Romanian text, the direction of the Arab text is correctly rendered, from right to left, to maintain the original text characteristic to the source user. This and other names are used on purpose as a foreignization strategy to underline the variety of clients that are hosted at various hotels.		
Telephone number of hotels (provided upon reservation)	Format is based on the format of the country of origin		
Units of measure	Imperial system	Metric system	Metric system
		The metric system is the official measurement system, but the popular system is the imperial system	
Non-text elements	Mainly pictures in this case, same pictures and same number of pictures. Romanian hotels tend to display somewhat more pictures (to compensate for their default customers' – Romanians – high Uncertainty avoidance index).		
Textual content	Localized		
-Usage of diacritics	Not applicable		Complying
-User feedback	Text is displayed as entered by users		
	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Prone to linguistic, punctuation or capitalization errors, informal style, but used as such to convey the meaning that feedback is from real users: <ul style="list-style-type: none"> <li>-<i>Sleeping matrailes were cleaned Kitchen was well prepared. Good location;</i></li> <li>-<i>I did not like the the way the staffs treated as I was been assured that the towels will be changed everyday but it got never canged and all those missguidance by the staff,</i></li> <li>-<i>Great apartment in a good location. 1 block to the Tube and market. Nice kitchen.</i></li> <li>-<i>Baia nu e nici p-aproape de patru stele.;</i></li> <li>-<i>foarte curat liniste personal calificat cu adevărat restaurantul face toți banii</i></li> <li>-<i>la cam.duble paturi f.inguste sub standar</i></li> </ul> </li> <li>•No diacritics for Romanian</li> </ul>		

	<ul style="list-style-type: none"> <li>•When set on Romanian, the Romanian hotel provides almost all feedback in Romanian from Romanian guests. This might imply that there are no foreign guests. When set to English feedback is provided from guests, Romanian or international, who used English</li> <li>•The UK hotel provides only feedback in English from previous guests. If language is set to Romanian, no translation is available</li> </ul>
--	--

### Content linguistic analysis (UK hotel page)

-Main textual content	Similar but localized texts for each of the three targets		
	The differences are of spelling, lexical and syntactic nature		NA
examples	<i>A 10-minute walk from</i>	<i>Situated just 10 minutes' walk from</i>	<i>Situat la doar 10 minute de mers pe jos de</i>
	<i>feature</i>	<i>offer</i>	<i>oferă</i>
	<i>theaters</i>	<i>theatres</i>	<i>teatre</i>
	<i>comes equipped with a DVD player</i>	<i>comes with a DVD player</i>	<i>dotat cu DVD player</i>
	<i>The full kitchen has an oven</i>	<i>The fully equipped kitchen comes with an oven</i>	<i>Bucătăria utilată complet are cuptor</i>
	<i>subway station</i>	<i>underground station</i>	<i>Stația de metrou</i>
	<i>a 10-minute walk from the apartments</i>	<i>a 10-minute walk away from the apartments</i>	<i>10 minute de mers pe jos de apartamente</i>
-Word count	130	134	142

### Content linguistic analysis (Romanian hotel page)

-Main textual content	Similar but localized texts for each of the three targets		
	The differences are of spelling, lexical and syntactic nature		NA
examples	<i>Featuring</i>	<i>Offering</i>	<i>oferă</i>
	<i>the Unirea Hotel &amp; Spa</i>	<i>Unirea Hotel &amp; Spa</i>	<i>Unirea Hotel &amp; Spa</i>
	<i>in the center of Iasi</i>	<i>located in the centre of Iasi</i>	<i>situat în centrul orașului Iași</i>
	<i>at Unirea Square</i>	<i>at Union (Unirea) Square</i>	<i>în Piața Unirii</i>
	<i>views of the city</i>	<i>views over the city</i>	<i>vedere unică la oraș</i>
	<i>specialties</i>	<i>specialities</i>	<i>specialități</i>
	<i>aerobic classes available on site</i>	<i>aerobic programmes on site</i>	<i>programele de aerobic oferite de hotel</i>
	<i>just under 1 mile</i>	<i>1.5 km</i>	<i>1.5 km</i>
	<i>just over half a mile</i>	<i>1 km</i>	<i>1 km</i>
<i>local train station</i>	<i>local railway station</i>	<i>gara locală</i>	
-Word count	152	147	149

Further findings and observations:

- The usage of *reserve* in English for the interface button instead of using the verb *to book*, considering the name of the company (booking.com). The explanation would be that most international non-native users would think of *book* as the noun and not consider it as the imperative/appellative form of the verb. To avoid confusion they use *reserve* even if the language chosen is American or British English.
- The translation of the *Reserve* button in Romanian is rendered on the site as *Rezervăți acum* (reserve now). The usage of the CTA adverb *acum* may be used in Romanian as compared to English as a compensation for Romanians' high Power distance score,
- Paper size for printing is no longer an issue as it is a technical problem that can be solved by coding. Booking.com replaced the usage of paper with a smart phone application that can be used instead of the printed voucher
- Regarding pronoun proxemics for Romanian, the polite addressing forms are predominant, however, there are 2<sup>nd</sup> person informal imperative forms as well: *Schimbă căutarea* (Change search)
- For the UK hotel distance is expressed through time expressions as time necessary to reach various landmarks (*A 10-minute walk from...*), whereas for the Romanian hotel distance is expressed in kilometers. Using time to express distance is an appropriate strategy to avoid using either the metric or imperial measurement system, especially for customers from the UK. On the other hand, for the Romanian hotels, the metric system is converted to imperial through approximation. *just under 1 mile* in American English is displayed on the Romanian and British English pages as 1.5 km. Also, *just over half a mile* is converted to 1 km.
- Apartment* is correctly used in the user interface indiscriminately on both the UK and the US pages as in British English it refers to "A flat, typically one that is well appointed or used for holidays"[[oxforddictionaries.com](http://oxforddictionaries.com)]
- Amounts are rounded for most currencies and properties. This may be unnatural for markets using powerful currencies, such as the \$US or the Euro. For instance, German websites would display prices using a comma regardless of the price, with decimal or not: EUR 1.299,00. On the other hand, Romanians may feel comfortable with rounded amounts, especially older generations, that were used to the old weak Leu currency.
- Usage of "limited offer" strategy:
  - *Last chance! We have 1 apartment left!* VS. *Ultima șansă! Mai avem 1 cameră!*
  - *Most recent booking for this property was 27 minutes ago from Belgium.* VS. *Cea mai recentă rezervare pentru această proprietate a fost făcută acum 27 minute din Belgia*
  - *There are 26 people looking at these apartments.* VS. *26 persoane se uită la aceste apartamente.*



Interface contradictory message: The heading says that the language of the visitor is spoken, but actually only English is listed.

Generally speaking, localization aspects of the pages under observance are appropriately attended to. While numerous websites do not differentiate between the various English speaking countries, Booking.com does seem to handle cultural differences properly. The two variants show spelling, lexical and syntactic variances. Regarding punctuation and style, while the culture specific elements are predominant for each variants (U.S. or U.K.), there are some minor inconsistencies, namely capitalization. As for the metric system used for the U.K., it is interesting that they opt for the official metric system versus the popular imperial system. As for the text in Romanian, it contains untranslated English text elements in the address, which may be involuntary, or interface text, *check-in* and *check-out*, used as such on purpose. In general, Romanian texts convey the same message as in English. However, as highlighted in the tables above, there are some awkward sounding Romanian expressions such as *Suită* for *Suite*, *vedere unică la oraș* for *views of the city/ views over the city* and *Securizați-vă un preț excellent...* for *Lock in a great price...*

To sum up, in general, the website fulfils its purpose in all three localized versions. The errors or the inconsistencies do not obstruct the communication process and the general context of each of the pages is determinant in achieving an appropriate communication. For instance, the translation of *...your upcoming stay* as *...pentru sejurul următor* (which can be interpreted as the *next stay* and not as the current offer on the page) is clear due to the context within the page. Also, the English *stay* is translated as *sejur*. The English term may refer to any period of time, from a few hours to a few days, whereas the Romanian one is rather used for a period of time that covers several days. These communication errors have a small impact on the customers as there is a highly controlled step-by-step guidance interface that clearly reinforces the information about a certain hotel, before actually accomplishing the booking process. Furthermore, a confirmation email is sent. However, one major communication error is acknowledging the user through the header interface text that their language is spoken at the hotel while in the description the language of choice from the interface is different. Considering that most users scan content – they read only bolded characters, and do not read the text in full, many will be misled into believing that the personnel speaks French or even Romanian.



This case study corroborates Jiménez-Crespo's findings with regard to quality in website localization (2013:131-132). Regular improvements to the website, in terms of interface and content updates, show that the localization process is a continuous maintenance process. (Pym 2014:126) As for keyword usage, the texts are optimized to be displayed in search engines for general keywords such as *london hotel*, *hotel iasi* or as long-tail keywords such as the following format: country name - city name - hotel name.

## **Bibliography**

Esselink, Bert (2000) *A practical guide to localization*, Amsterdam: John Benjamins Publishing

Jiménez-Crespo, Miguel A. (2013) *Translation and Web Localization* London & New York: Routledge

Pym, Anthony (2014) *Exploring Translation Theories*, 2<sup>nd</sup> edition London & New York: Routledge

## **Internet sources**

booking.com

<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/apartment>

## PECULIARITIES OF COCKNEY RHYMING SLANG

Ildikó Gy. ZOLTÁN<sup>1</sup>

### *Abstract*

Cockney rhyming slang is the product of the eternal human fascination with rhyme and word-play. Its beginnings reach back to the first part of the 19<sup>th</sup> century when its speakers were the inhabitants of London from the area around St Mary-le-Bow church in the old City. This type of slang has a unique way of word-formation: a common word is replaced by a phrase of two or three elements that rhymes with it and then the second rhyming element is omitted in most cases by a process called hemiteleia. This makes the new slang term unintelligible to outsiders since its meaning is totally at variance with that in standard language and the key to the etymology, the rhyme, is lost. Rhyming slang is most prolific in coining nouns, but adjectives, verbs and even whole sentences can be replaced. Today rhyming slang has spread beyond the UK to several other English-speaking countries and these variants all contribute to its further development.

**Keywords:** cockney, rhyming slang, phrase, rhyme.

The eternal human fascination with rhyme, rhythm and word-play that will manifest itself in speakers of any language, not just English, is perhaps more enhanced and lively in Cockneys. They are, in Bill Bryson's view "among the most artful users of English in the world" and their sheer enjoyment of words makes cockney rhyming slang one of the most exuberant linguistic forms slang can take.

The etymology of the word 'cockney' takes us back to the 14<sup>th</sup> century, when it was originally *cokene-ey*, meaning a "cock's egg" (Middle English *coken* 'of cocks' and *ey*, Old English *æg*, *ǣg* 'an egg', most likely relating to Old English *cocena* "cock's egg"). The term was first applied to the small misshapen, usually yolk-less egg occasionally laid by young hens, or 'the runt of the clutch'. In Middle English the forms *cokeney* or *cokenay* came to mean 'a foolish or spoilt child' or 'a simpleton'. The second form appears in Chaucer's *Canterbury Tales* with the meaning 'a child tenderly brought up, an effeminate fellow, a milksop'. By the 1520s the meaning of the word extended and it came to be applied derisively by country folk, the majority of the population, as a derogatory reference to 'townsfolk' or 'effeminate town dwellers' in general because of their reputed ignorance of country life, customs and habits. From the 17<sup>th</sup> century the term was restricted to Londoners, particularly those born within earshot of the famous Bow Bells, i.e. the bells of St Mary-le-Bow in Cheapside in the City of London. As an adjective, it used to denote London peculiarities of speech.

An alternative derivation could be from the word 'Cockaigne' or 'Cockayne', an imaginary land of idleness and luxury, famous in medieval myth (something like the modern-day 'Cloud-cuckoo-land'). The name was later used jocularly to refer to London, possibly with punning reference to 'the land of Cockneys'. However, the linguistic connection between the two words is debatable.

---

<sup>1</sup> Assistant, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş

Even less believable is the story Francis Grose relates as etymology in his *Dictionary of the Vulgar Tongue* (1785): “Cockney. A nick name given to the citizens of London, or persons born within the sound of Bow bell, derived from the following story: A citizen of London being in the country, and hearing a horse neigh, exclaimed, Lord! How that horse laughs! A by-stander telling him that noise was called *neighing*, the next morning, when the cock crowed, the citizen, to shew he had not forgot what was told him, cried out, Do you hear how the *cock neighs?*” The story was probably apocryphal at the time.

In modern times, the traditional definition of a ‘true Cockney’ as someone “born within the sound of Bow Bells” is no longer valid. The centuries have wrought major changes in the townscape of London, the City has been transformed into the square mile of money and trade it is today and the area around St Mary-le-Bow Church or even “within earshot” of its famous bells is no longer residential. During the period when the City of London rose as the capital’s financial district, Cockneys dispersed to more outlying districts of the East End. Thus today the term is mostly used to refer to working-class Londoners in this area, but it can also apply to others who have a Cockney heritage. Linguistically, it refers to the dialectal speech peculiarities, such as accent and form of English typical of Cockneys.

Cockneys have brought a most singular contribution to the English language: their rhyming slang which originated in the East End of London. No one knows when exactly cockney rhyming slang began, it was most probably in the 1840s, but several sources attest the fact that it has been popular ever since the mid-19<sup>th</sup> century. John Camden Hotten was the first one to use the term in his 1859 *Dictionary of Modern Slang, Cant and Vulgar Words* which included a “Glossary of the Rhyming Slang” and is the first known such work: “The cant, which has nothing to do with that spoken by the costermongers, is known in Seven Dials and elsewhere as the Rhyming Slang, or the substitution of words and sentences which rhyme with other words intended to be kept secret.”

It is a subject of speculation even today what the real purpose of creating rhyming slang really was. It might have been devised on purpose as a cryptolect (like the cant of thieves and beggars) to help criminals hide their meaning from the law and confuse the police, or as a type of code to be used by street merchants or traders in the marketplace to communicate with each other without their customers and non-locals being able to understand what they were saying. On the other hand, it might simply have been a linguistic accident, a game, a form of word-play that caught on, became exceedingly popular within the community and served both to maintain the sense of bonding within this group and to exclude outsiders, those not ‘in the know’.

As Hotten stated, rhyming slang means replacing a common word with another word or, more frequently, a phrase or expression of two or three semantically and/or syntactically related words that rhymes with it. The great majority of these are nouns, but verbs, adjectives and even sentences can be replaced. To take examples that have been around since his days, ‘stairs’ is replaced by *apples and pears* and ‘road’ by *frog and toad*. To complicate matters, the secondary element (‘and pears’, ‘and toad’) is almost always

omitted, so ‘stairs’ becomes *apples* and ‘road’ becomes *frog*. The main consequence of this kind of ellipsis is that the rhyme is lost and the etymology is obscured. The technical term for this process is *hemiteleia*. In some cases, however, this shortening does not happen: the British tabloid newspaper “The Sun”, for example, is always referred to as *currant bun*. Rhyming slang expressions can vary in their construction: there is no hard and fast rule for this, it is more a matter of convention whether a phrase is shortened, used in full form, or can be used either way. (In the subsequent examples the final step of hemiteleia has been omitted so that the original rhyme in the substituted phrases should be identifiable.)

A further complication is that some constructions rely on the Cockney pronunciation for the rhymes to work, and this particular accent often differs considerably from conventional British pronunciation. A few examples are *Joanna* for ‘piano’, where ‘piano’ is pronounced as [pi’ænə]; *Max Miller* for ‘pillow’ when pronounced [‘pilə] or *rabbit* for ‘chatter mindlessly’, shortened from *rabbit and pork*, since in the East End both *pork* and *talk* are pronounced similarly to *soak*. Since the mid-19<sup>th</sup> century *Charing Cross* has been used for ‘horse’, but ‘cross’ and ‘horse’ do not rhyme unless ‘horse’ is pronounced as ‘hoss’ – most probably the local-dialect pronunciation at the time. The characteristic which Cockney speech is most famous for, the dropping of the initial *h*, is at work when we consider the formation of *horse and cart* (or rather *horse’n cart*) = fart sl., which is then shortened to *Orson*.

Another consequence of omitting the second rhyming element is that, occasionally, the elliptic form becomes ambiguous: *brass*, for example, can stand for *brass nail* = tail, slang for ‘prostitute’, or *brass tacks* = facts, or *brass band* = hand. *Duke* is either ‘rent’, from *Duke of Kent*, or in the plural, *dukes* = hands, from *Duke of York* = fork, the slang word for ‘hand’. The latter made its way across the Atlantic to America where it came to mean ‘fist’, hence the expression *put up your dukes*. The same pattern can be found in *Jack*, for *Jack Jones* = alone, or *Jack’s alive* = five; and *Jimmy*, either for *Jimmy O’Goblin* = sovereign, or *Jimmy Riddle* = piddle (slang for ‘urinate’) or even the more recent *Jimmy Nail* = email.

In some cases the shortened form can acquire a further rhyme. For example, *bottle* has long been used to indicate the buttocks, from *bottle and glass* = arse. At some point, however, a second iteration of rhyme was added, and *bottle* became *Aristotle*, which in turn was truncated to *Aris* (as in *Oo, I just fell on my Aris!*). In the next step, *Aris* spawned *plaster* (from *plaster of Paris*) or, more recently, *spring* (from *spring in Paris*). The result is the rather convoluted genealogy: arse = *bottle and glass* = *bottle* = *Aristotle* = *Aris* = *plaster of Paris*/*spring in Paris* = *plaster*/*spring*. Another, somewhat shorter chain starts with the slang term ‘crap’ (which can refer to ‘faeces’ as a noun, or ‘to defecate’ as verb, but is most frequently used in the sense of ‘nonsense, rubbish’ or ‘low quality’), replaced with *pony and trap* = *pony* which in turn spawned *macaroni*, eventually cut down to *maca*.

Some rhyming slang phrases are even more obscure today because the word they were originally meant to substitute refers to things that have become obsolete throughout

the years. A notable example is *kettle* meaning ‘watch’. This would confuse anybody, even those who know the full phrase, *kettle and hob*. (Today ‘hob’ is the flat top part of a cooking stove or cooker where food is cooked in pans, or a separate flat surface built into a kitchen unit, containing hotplates or burners. In the past, however, it meant a metal shelf at the back or side of an open fireplace or an oven range, used for heating pans, kettles, etc., or keeping food warm.) Still, the connection is unclear – until we discover something more about the watches of the time when the phrase was probably coined: up until the beginning of the 20<sup>th</sup> century the most popular type of watch (in men’s wear) was the pocket watch, or *job watch*. The ‘*job*’ is in fact a small pocket at the front waistline of the trousers or in the front of a waistcoat, designed especially for holding a watch, attached and secured by a short *job chain* that was worn hanging in front of the waistcoat, so that the watch could be extracted and slipped back without dropping it; but the word could also be used to refer to the chain or the watch itself – therefore *kettle and hob* for ‘fob’. During and after World War I, however, pocket watches began to be gradually superseded by wristwatches and the *kettle – watch* connection has become apparently meaningless.

As with other types of slang, some of the expressions of cockney rhyming slang moved out into the wider world and have now passed into the mainstream of English and their roots have largely been forgotten. A few examples of substitutions that are widespread in common usage in their contracted form are *have a butcher’s* for ‘to have a look’ (short for *butcher’s book* = look); *use yer loaf* for ‘use your head’ (*loaf of bread* = head); *me old china* for ‘my old friend’ (*china plate* = mate); *rabbiting on* for ‘talking incessantly’ (*rabbit and pork* = talk) or the exclamation of surprise or anger *Blimey!*, from ‘God blind me’, pronounced as *gorblimey*. To make a rude sound of derision or contempt by sticking out the tongue and blowing is *to blow a raspberry at someone* and *raspberry* is from the rhyming slang phrase *raspberry tart* for ‘fart’. (This is the not so subtle allusion in the Golden Raspberry Awards or Razzies held in recognition for the worst in film.) When you tease, ridicule or mock somebody, especially by copying them or laughing at them for reasons they do not understand, you are said *to take the Mickey (out of them)*, occasionally even ‘gentrified’ *to take the Michael*, and few people realise that it is the rhyming slang version of the more vulgar *to take the piss (out of somebody)*, where *Mickey Bliss* = piss sl. (= urine).

Eloquent proof of the fact that most speakers are blissfully unaware of the lowly and coarse origins and true meaning of the terms they use in everyday conversation is the word *berk*. Today it is applied as a mild expletive, a pejorative term meaning ‘a stupid or foolish person, an idiot’ and is not considered particularly rude, probably because hardly anyone knows that it comes in fact from the contraction of *Berkeley Hunt* or *Berkshire Hunt* (that most famous of all fox hunts in the heyday of the sport) and rhymes with the significantly more offensive taboo word ‘cunt’.

As seen in the last example and others cited above, rhyming slang has a strong tendency to build on taboo and slang words rather than their standard equivalent. A testimony to this are the series of expressions coined for the strongest taboo words, those

'four letter words' so carefully avoided in polite conversation. These rhyming slang phrases are in fact euphemisms and their purpose is precisely to avoid being rude and offensive, but they do tend to aggregate around words which are 'better left unsaid'.

Besides the above mentioned *Berkeley Hunt*, the taboo 'cunt' has several other variants, which are all used as an insult to a person, never as an anatomical reference to the female genitalia: *Anthony Blunt*, *bargain hunt*, *Gareth Hunt*, *grumble and grunt*, *James Blunt*, *James Hunt*, *Oxford punt*, *struggle and grunt*, etc. There are fewer examples for phrases that replace the slang terms 'dick' or 'prick' (= penis): *candle wick*, *lolly lick*, *Moby Dick*, *three card trick* or *Hampton Wick*, from which the latter is usually shortened to *Hampton*, but is also used as *wick*, as in the expressions *to get on someone's wick* = to annoy or vex someone, to get on somebody's nerves, or the more vulgar *to dip one's wick* = to have sexual intercourse. The list of rhyming slang phrases for 'balls' (= testicles) include *Albert Halls*, *Davina McCalls*, *market stalls*, *Town Halls*, *Niagara Falls*, *orchestra stalls*; but the best known remains *cobbler's awls*, shortened to *cobblers*, which is mostly used today in the sense of 'rubbish, nonsense', like in *That's a load of cobblers!* The enumeration of rhyming slang replacements for taboo terms could go on, but this should suffice to illustrate the point.

Cockney rhyming slang is most prolific in the coining of nouns, whether the rhyme is built on standard English words or slang terms: *almond rocks* = socks, *bacon and eggs* = legs, *baker's dozen* = cousin, *boat-race* = face, *bull and cow* = row (= argument), *cheese and kisses* = missus coll. (wife or girlfriend), *cock and hen* = ten, *custard and jelly* = telly (television), *daisy roots* = boots, *dog and bone* = telephone, *dustbin lid* = kid, *ginger-beer* = queer sl. and *iron hoof* = poof sl. (= a homosexual), *Gypsy's kiss* = piss sl., *kick and prance* = dance, *lemon and lime* = time, *north and south* = mouth, *ones and twos* = shoes, *pork pie* = lie (shortened to *porkeer*, *porkey*, as in *Don't tell porkies!*), *pot and pan* = ol' man (father or husband), *rock of ages* = wages, *salmon and trout* = snout sl. (= tobacco), *sky rocket* = pocket, *syrup of figs* = wig, *tit-for-tat* = *hat* (shortened to *tifter*), *turtle-dove* = a glove, *weasel and stoat* = coat, *whistle and flute* = suit (of clothes), etc. Some of these nouns also have an undertone of ironical comment: *Artful Dodger* = lodger, *bees and honey* or *bread and honey* = money, *flowery dell* = (prison) cell, *God forbid* = kid, *holy friar* = liar, *skin and blister* = sister, *treacle tart* = sweetheart, *trouble and strife* or *storm and strife* = wife. The same forms of structure are found in adjectives: *bales of cotton* = rotten, *borassic/ boracic lint* = *borassic* (frequently contracted to *brassic*) = skint sl. (= penniless), *Brahms and Liszt* or *Mozart and Liszt* = pissed sl. (= drunk, intoxicated), *brown bread* = dead, *cream crackered* = *creamed* = knackered (= exhausted or beaten), *daffadown dilly / Daffy-down-dilly* = silly, *Dolly Dimple* = simple, *elephant's trunk* = drunk, *Pete Tong* = wrong (as in *It's all gone Pete Tong* = It's all gone wrong), *potatoes in the mould* = cold (shortened to *potatoes = taters*), *Tom and Dick* = sick, etc. Rhyming slang verbs are less frequent and include: *Adam-and-Eve* = believe, *cocoa* = say so (as in *I should cocoa!* = I should say so!), *chew the fat* = have a chat, *duck and dive* = skive sl. (= avoid work or school, evade an unpleasant situation), *half-inch* = pinch sl. (to steal), etc.

Several rhyming slang phrases are obtained from names. These can be the names of locations in London, like *Hampstead Heath* = teeth, *Hampton Wick* = prick, *Peckham Rye*

= tie; places in other parts of England and the British Isles: *Chalfont St Giles* (village in Chiltern district) = piles sl. (= haemorrhoids), *Tilbury docks* (town in the borough of Thurrock, Essex) = socks, *Lakes of Killarney* (Ireland) = barmy sl. (= mad, crazy), *Scapa Flow* (a body of water in the Orkney Islands, Scotland) = *scarper* = go (as in Run for it!); or even as far as the Middle East: *Khyber Pass* = arse. From famous events we get *Ascot Races* (the most famous of English horse races held in Ascot, Berkshire) = braces, and *Barnet Fair* (annual horse and pleasure fair held near Mays Lane, Barnet) = hair.

Personal names figure prominently in rhyming slang. These can be names of fictitious persons: *Darby and Joan* (symbols of a devoted old couple) = moan, *Jimmy O'Goblin* = sovereign, *John Hop* = cop sl., *Nelly Duff* = puff sl. (= breath, life; as in the phrase *Not on your Nelly!*), *Pat Malone* = own (as in *on your pat* = alone), *Rosy Lee* = tea, *Tom Tit* = shit sl., or *Uncle Bert* = shirt. There are characters of legend, like *Lady Godiva* = fiver (a five-pound note); from history: *Richard the Third* = turd sl. (= lump of faeces), *Rory O'More* (Irish rebel in the 16<sup>th</sup> century) = the floor/ a door; as well as from nursery rhymes: *Lucy Lockett* = pocket; and literary works: *Sexton Blake* (fictional detective in 20<sup>th</sup> century British comic strips and novels) = fake or cake; *Artful Dodger* (form *Oliver Twist*) = lodger, *Oliver Twist* = pissed sl. (= drunk) and *Barnaby Rudge* (the eponymous character of the historical novel) = judge – the last three all from Charles Dickens's works.

The names of contemporary personalities and outstanding figures of the day have always been used in rhyming slang. In the first part of the 20<sup>th</sup> century these were mostly popular actors and performers or sportsmen, and we have examples like *Tod Sloan* (a famous American jockey at the turn of the century) = own (*on one's tod* = alone), *Bob Hope* (English-born American actor, comedian) = soap, *George Raft* (American film actor and dancer) = draft, *Gregory Peck* (American actor) = neck or cheque; *Vera Lynn* (famous English singer, songwriter and actress during the Second World War, widely known as "The Forces' Sweetheart") = skin sl. (= cigarette paper), or chin, or gin.

From about the mid-20<sup>th</sup> century the names have been those of famous people from an ever wider variety of domains, such as music, television, cinema, sport, politics, media, etc. and even of from popular cartoon strips, animated cartoons, movies and serials. Such personal names feature in rhyming slang as *Alans* = *Alan Whicker* (journalist, TV presenter and broadcaster) = knickers, *Brian Clough* (English footballer and football manager) = rough, *Cilla Black* (singer, actress, media personality) = back, *Claire Rayners* (nurse, journalist, broadcaster and novelist) = trainers, *Edward Heath* (Prime Minister between 1970-74) = teeth, *George Best* (Northern Irish footballer) = chest, *Judi Dench* (English actress and author) = stench, *Lionels* = *Lionel Blairs* (English variety performer and television presenter) = flares (= flared trousers), *Melvin Bragg* (English broadcaster and author) = shag sl., *Michael Cain* (actor, author) = pain, *Mutt and Jeff* (characters of a long-popular American newspaper comic strip in the early 20<sup>th</sup> century) = deaf (shortened to *mutton*), *Ruby* = *Ruby Murray* (one of the most popular singers in the UK and Ireland in the 1950s) = curry, *Tommy Steele* (English entertainer and rock-and-roll star) = eel, etc.

In recent years the formation of modern rhyming slang has been based almost exclusively on the names of celebrities of different kinds: *Ayrton Senna* (Formula One racing driver) = tenner (10 pound note), *Billy Ocean* (main character in the film *Ocean's Eleven* and sequels) = suntan lotion, *Bristol City* (football team) = titty sl. (shortened to *Bristols* = titties) = the breasts, *Britney Spears* (singer and entertainer) = beers, *Calvin Klein* (American fashion house) = wine, *Emmas* = *Emma Freud* (English broadcaster and columnist) = haemorrhoids, *Giorgio Armani* (Italian fashion house) = sarnie/ sarney/ sarny sl. = sandwich, *Jerry Springer* (English-born American TV presenter, talk show host) = minger sl. (= an unattractive or unpleasant person or thing), *Scooby Doo* (the dog from the American animated cartoon) = clue (as in *I haven't got a Scooby!*), *Steffi Graf* (former World No. 1 tennis player) = laugh, etc. A few 'updates' have also occurred: *Michael Cain* has been replaced by *Shania Twain* (Canadian country singer-songwriter) for 'pain', *Lionel Blair(s)* by *Tony Blair(s)* (Prime Minister between 1997-2007) for 'flares' and *Bob Hope* has come to mean 'dope' rather than 'soap'. There are few examples of new expressions that do not follow the 'celeb trend', the most notable of them being *wind and kite* for 'website'.

If you happen to wonder whether cockney rhyming slang is today an 'endangered species' of slang on the brink of extinction, the answer is: *Not on your Nelly!* True, it is no longer exclusively 'cockney'. It has spread far and wide beyond the East End and outside London not only to other regions of the UK but also to many English-speaking countries, particularly those that had strong maritime links with England in the 19<sup>th</sup> century (and are today in the Commonwealth of Nations) and has developed regional and local variants. These have all added their creations to this colourful word-hoard, most notably Australian rhyming slang, although England, and particularly London, is still the main contributor.

## Bibliography

- Bryson, Bill: *Mother Tongue*, Penguin Books Ltd, 1991  
 Francis Grose: *Dictionary of the Vulgar Tongue* (1785), Summersdale Publishers Ltd, 2004  
*The Longman Dictionary of English Idioms*, Longman Group UK Limited, 1998  
 Mattiello, Elisa: *An Introduction to English Slang*, Polimetrica I. S. P., 2008  
 McCrum, Robert & Co.: *The Story of English*, Faber and Faber Ltd, 2002  
 Skeat, Walter W.: *The Concise Dictionary of English Etymology*, Wordsworth Editions Ltd, 2007  
*The Wordsworth Dictionary of Phrase & Fable*, Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd, 2004  
<http://www.phrases.org.uk>  
<http://en.wikipedia.org>  
[www.cockneyrhymingslang.co.uk](http://www.cockneyrhymingslang.co.uk)



**PALABRAS, MUERTE Y CRONOFOBIA: UNA APROXIMACIÓN A LA OBRA POÉTICA DE NICHITA STĂNESCU EN SU TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL**

*Words, death and chronophobia: an approach to Nichita Stănescu's poetry in its Spanish translation*

**Alexandra CHERECHES<sup>1</sup>**

*Abstract*

Nichita Stănescu's contributions to Romanian poetry are undoubtedly significant. Nevertheless, its influence is not well-known in Spain in general. Stănescu's *Eleven elegies* have been translated to Spanish in 2000 by Ioana Zlotescu and José María Bermejo, but a wider and more precise study of his poetry was needed at present. The recent appearance of a bilingual anthology at Amargord Ediciones (Madrid) shows that the interest in Romanian literature is happily increasing in this country in the last years.

**Keywords:** Romanian poetry, Nichita Stănescu, translation, hermeneutics.

INTRODUCCIÓN<sup>2</sup>

Las primeras décadas del siglo XXI demuestran que el nomadismo continúa siendo el signo de nuestra especie. Nada ha cambiado respecto de la centuria anterior, a la que le podríamos aplicar, entre otras muchas etiquetas, la de “la era de los exilios”. Sin embargo, si bien el destierro se encuentra entre las grandes tragedias que puede llegar a padecer el hombre, a veces también adquiere un valor positivo y provoca un encuentro de culturas y su posterior y fructífera cosecha.

Han tenido que ser circunstancias históricas y económicas desgraciadas las que, durante el pasado siglo, convirtieron a la nación rumana en un país migrante. Gracias a ello, el mundo ha podido conocer, a través de algunas lenguas más “poderosas” desde un punto de vista geopolítico (como el francés o el alemán), el ingenio y la personalidad literaria de importantísimas figuras de la cultura europea: Tristan Tzara, Emil Cioran, Eugen Ionescu o Paul Celan, entre otros. No resulta una hipótesis descabellada considerar que, para entender la realidad artística de la primera mitad del siglo XX, es imprescindible advertir no solo esta presencia diferida, pero constante, de lo rumano, sino la condición innata que poseen los artistas rumanos exiliados para expresar lo universal.

Por esas mismas circunstancias económicas, el pueblo rumano empezó a llegar, hace unas décadas, a España. Si el balance general de la integración ha sido más que satisfactorio (no solo nos une la familia lingüística, sino también la condición de pueblo conocedor de exilios, aun en nuestros días), un breve repaso al panorama cultural y literario hace pensar que será en este terreno en donde los frutos de un destierro primeramente doloroso serán más relevantes y duraderos. El poso de lo rumano en el sustrato general académico y artístico alcanzará, con seguridad, en unos años, plena

---

<sup>1</sup> Estudiante de Máster de Formación de Profesorado en la Universidad de Alcalá.

<sup>2</sup> Expreso, desde ahora, mi agradecimiento a Javier Helgueta Manso y a Sergio Santiago Romero, quienes han colaborado con sus comentarios y sugerencias a lo largo de estas páginas.

relevancia. Recuérdese cómo, en conocidos pasajes de nuestra literatura clásica, autores como Homero, Shakespeare o Hesse comparan a los hombres con los árboles o sus hojas; continuando esta metáfora, se puede tomar a los emigrantes como una suerte de esporas que han llegado hasta nuestras tierras para sembrar; cuanto más se conozca la literatura rumana, más influencias y posibilidad de diálogo habrá entre ambas culturas. Es por ello que una figura de las dimensiones y la singularidad de Nichita Stănescu no podía quedarse fuera de este marco. Era absolutamente perentorio sacar a luz las *no palabras* del principal poeta rumano de la segunda mitad del siglo XX.

#### I. “EL POETA NO TIENE BIOGRAFÍA...”

Una de las ideas fundamentales que Nichita Stănescu defiende a lo largo de su trayectoria artística es que el poeta es un ser sin biografía: esta es su propia obra, mejor o peor, más o menos grandiosa y es la que lo determina, lo esencial y trascendente. A su juicio, la vida vivida de ningún modo traspasa las barreras de la poesía y, si lo hace, conforma un simple anecdótico: “el poeta, como el soldado, no tiene vida personal” (“nosotros, que comprendemos la vida, nos burlamos de los números”, habría dicho con Saint-Exupéry). Aun así, parece obligatorio trazar una mínima semblanza biográfica para contextualizarlo<sup>3</sup>.

Hristea Nichita Stănescu nace el 31 de marzo de 1933 en Ploiești, Rumanía, en el seno de una familia acomodada que, tiempo después, sufrirá varios infortunios a causa de los avatares históricos del país. La situación sociopolítica de Rumanía tras la Segunda Guerra Mundial marcará indefectiblemente su panorama cultural y, en este orden de cosas, la censura dividirá a los artistas que apoyan la causa, a los que se ven necesitados de publicar ideas acordes con el régimen o a aquellos que deben guardar celosamente toda su producción, a riesgo de ser duramente reprimidos. Como señala Alexandru Condeescu, crítico literario y amigo de Stănescu, “durante medio siglo, la poesía rumana se escribió en los muros de las prisiones. Era la única ventana” [2004: I, x]. De este modo, existe, en general, bien una búsqueda de la autonomía artística (con manifestaciones como la de la poesía pura, por ejemplo), bien la vía de la literatura comprometida y el realismo socialista, aceptada por el comunismo, que busca historiarse y entenderse a partir de la épica, con héroes nacionales y versos patrióticos.

En la poesía de Stănescu se aprecian ambas tendencias: de un lado, publica aquello que se le permite (alabanzas a la madre patria, composiciones amorosas, textos de obligada claridad formal y temática); de otro lado, guarda en un cajón la poesía que verdaderamente le interesa, con su reconocible lenguaje simbólico, hermético, cifrado y oculto, único modo de huir de la opresión y de expresar aquello que no podría decirse de otra manera. Esta poesía, conocida solo por sus amigos y confidentes, editada en su mayor parte mucho tiempo después, es la que refleja en todo su esplendor las aportaciones de Stănescu a la

---

<sup>3</sup>Todos los datos biográficos proceden de la edición de las obras completas de Nichita Stănescu, realizada por Alexandru Condeescu [2004] y expuesta en su totalidad en la bibliografía final. Dado que se trata de cinco volúmenes, cada vez que se haga una cita directa se indicará, en primer lugar, el tomo y, en segundo lugar, la página.

literatura rumana y los temas stănescianos centrales: el paso del tiempo, el sentido de la vida, la reflexión sobre la muerte y el poder de la palabra poética de trascender estos tres límites: tiempo, vida, muerte.

Una lectura desprejuiciada de los poemas de Stănescu nos inspira reminiscencias de música (sobre todo, los cantos tradicionales de los *lăutari* de la región de la que proviene), lírica popular rumana y clásicos universales como Jonathan Swift, Miguel de Cervantes, Julio Verne o Herman Melville. Nini, como lo apodan cariñosamente sus allegados, dirá años después que “la ballena blanca Moby Dick ha sido la ballena que más me ha influido en toda mi vida. Reconozco que, en este sentido, me considero el alumno de una ballena; yo fui a la escuela de una ballena”. El candoroso muchacho de cabellos rubios y ojos claros, tranquilo y reservado, escribirá desde los seis años (sin plena conciencia aún de lo que es la literatura), influido por el ambiente musical y cultural de su casa y, sobre todo, por el apoyo de su madre, Tatiana.

Ya en el instituto, comienza a componer sus primeros versos, casi siempre de memoria, gracias a su enorme retentiva y a su incipiente potencial literario. En estos poemas predomina un tono irónico, logrado a través de dos recursos básicos: el juego de palabras y los giros coloquiales. A partir de esa época comienza a fraguarse su primer volumen (completado y revisado a lo largo del tiempo), titulado *Argóticos*, que hace referencia a la predilección por el argot, la jerigonza, las bromas, las imágenes de mundos periféricos y suburbiales y que, además, plasma otra manera de decir las cosas, porque, según Nini, “el adolescente prefiere bromear en argot en vez de declarar sus sentimientos”. Con el humor de las *Parodias originales* de George Topârceanu y los poemas de George Coșbuc, literatura de honda raíz tradicional, folclórica y musical, aprende Stănescu a crear lo que él autodenomina la *poesía fonética*: “prin vulturi vântul viu viuia” (“bramaba el vivo viento entre las águilas”).

En esta etapa, a pesar de su viva inteligencia, en las clases, Nini se dedica a escribir versos en vez de prestar atención y las represalias de sus maestros no tardan en llegar: el profesor de lengua y literatura rumana lo castiga obligándole a aprender de memoria, durante el verano, el largo poema *Luceafărul*, de Mihai Eminescu, a riesgo de repetir curso si no lo consigue. Tiempo después, Nini reconocerá que en su adolescencia se había limitado a repetir mecánicamente el célebre poema, sin entender casi nada del mismo, hasta que, un día, paseando por el parque con una compañera igual de tímida que él, se las ingenia para recitarle *Luceafărul* y, de repente, ocurre el milagro: empieza a comprender su hondo significado, su cadencia armoniosa. Como si de una revelación se tratara, Nini comienza a intuir los alcances del lenguaje poético.

Tal y como parece suceder aun en nuestros días, la literatura no resulta una ocupación del agrado de los que rodean al poeta, quien cursará estudios de filología en Bucarest, en contra de los deseos de sus padres (que habrían querido para el muchacho algún tipo de carrera más “técnico-científica”). Allí conoce a su futura esposa, Doina

Ciurea. En ese tiempo, en el que sigue escribiendo versos por cierto afán lúdico<sup>4</sup>, sobresalen los poemas que se inician con un tono ceremonioso y serio y terminan en una imagen explosiva, paródica y banal, sorprendente y novedosa para el lector de los años de la posguerra. Por esta época, Stănescu conoce al influyente poeta Ion Barbu y escribe multitud de baladas, canciones, parodias y variantes que, debido a la censura, habrán de quedarse, como siempre, en los cajones y los bolsillos. En este contexto, se ve obligado a enmascarar mínimamente su condición de poeta bajo la profesión de traductor y publicará versos comprometidos. Por esas fechas, hacia los años 50 y 60, solo su círculo de amigos conoce sus inquietudes reales.

El año 1957 es el de su debut en la escena literaria; sus primeros poemarios, *El sentido del amor* (1960) y *Una visión de los sentimientos* (1964), son muy bien acogidos por el público, aunque no contienen las principales preocupaciones de la lírica stănesciana. Como postula Condeescu, únicamente después de las *11 Elegías* (1966), empezaría a coincidir aquello que Stănescu quería escribir con aquello que ya se permitía escribir [2004: I, xxvii]. Esta es su auténtica poesía, conformada por incesantes preguntas acerca de la palabra, que es “mitad cosa, mitad tiempo”. El mundo de la naturaleza o los bestiarios (plagados de unicornios, caballos, lobos y cabras), acaban remitiendo a la reflexión metaliteraria y a la obsesión por el avance despiadado de Kronos. Así, en uno de sus títulos, *La grandeza del frío*, a través de la imagen central del invierno, el poeta se pregunta si es posible helar los instantes y poder perdurar más allá mediante nuestra única arma: la palabra.

Así pues, a pesar del dolor que provoca el hecho de no poder escribir esos primeros años sobre lo que realmente le desasosiega, Stănescu obtiene un éxito solo parangonable a la figura de Mihai Eminescu: *Una visión de los sentimientos* recibe el Premio de la Unión de los Escritores Rumanos; los poemas stănescianos se estudian en las escuelas; su casa empieza a convertirse en lugar de peregrinaje. No hace falta ni mencionar su apellido porque, al decir “Nichita”, todos saben a quién se refieren.

A partir de la década de los 70 es cuando la vida y la poesía de Stănescu empiezan a teñirse de gris: su incipiente crisis existencial se ve agudizada por la separación de su siguiente esposa, la poeta Gabriela Melinescu. A este episodio le sigue un preinfarto, que lo lleva a afirmar que ha encarado a la muerte misma y que no siente ningún temor hacia ella: “el que ha tenido la valentía de nacer debe tener la valentía de morir”. Además, van en aumento sus crisis hepáticas, por sus problemas con el alcohol. Su único apoyo son sus amigos, quienes le dan alojamiento y le ayudan a combatir su constante horror a la soledad (“la condena a la amistad es igual de dolorosa que la condena al nacimiento”). Por esos años, la publicación de nuevos poemas descende y su aparición en la vida pública es nula, aunque trabaja como redactor y colaborador en numerosas revistas rumanas y visita diversos países de Europa (antiguas Yugoslavia y Checoslovaquia, Bulgaria, Alemania, Francia, Italia, Reino Unido, donde conoce a W. H. Auden, por ejemplo). Unas notas de la

---

<sup>4</sup> Hay que puntualizar que el tratamiento, por parte de la crítica, de lo lúdico en la poesía de Stănescu fue algo con lo que el poeta no estaba de acuerdo; para él, “la cojera no es la burla del andar” y, por tanto, lo lúdico no resulta algo aparte en su poesía, un mero accidente o una anécdota.

Securitate, la policía secreta del régimen, que seguía de cerca los movimientos del poeta, describen al detalle su situación en 1979: “hasta ahora, ha publicado 15 volúmenes de poemas apreciados por la crítica, dos de ellos este año, y se le ha llegado a considerar el mejor poeta vivo del país. Por su actividad literaria, ha sido premiado en varias ocasiones por la Unión de Escritores de la República Socialista de Rumanía; en 1976 se le otorgó el Premio Internacional Herder y en 1978 el escritor sueco Arthur Lundkvist lo propuso como candidato para el Premio Nobel de Literatura. Su obra ha sido traducida en numerosos países y es uno de los escritores rumanos más conocidos fuera de nuestras fronteras. Debido a este hecho, mantiene contactos con escritores y editoriales del extranjero, sin provocar problemas. También es ensayista y traductor. Muy sensible a la crítica literaria, este último año no está muy satisfecho con ciertas crónicas negativas aparecidas en *România Literară* (Nicolae Manolescu) y *Ramuri* (Marin Sorescu). Considera que dichas apreciaciones negativas tienen que ver con su defensa de Eugen Barbu [...]. En la actualidad, no parece tener ningún tipo de inquietud que lo incite a cometer actos inapropiados” [Condeescu, 2004: IV, x-xi].

En 1978 conoce a Todorîța Târâța, “Dora”, su tercer y último gran amor, inspiración de sus postreros versos. Publica importantes poemarios como *Nudos y signos* y *Respiraciones*, dictados y copiados casi siempre a su mujer o a sus amigos. Sus versos se traducen al inglés, al francés, al español, al sueco, al letón, al serbio, al polaco, al hebreo, al húngaro, al macedonio. Fallece inesperadamente, a causa de su cirrosis hepática, un frío 13 de diciembre de 1983. Su último poema, creado el 10 de diciembre, parece predecir el paisaje final: “Que nieve con corderos hoy sobre nosotros, / que nieve nuestro corazón. / Nosotros nunca fuimos barro, / lo dicen también los corderos que nos nievan. / Oh, dulce, oh, tú, dulcísima virgen, / que hiciste a Jesús con solo flores, / ves cómo nievan los corderos sobre nosotros, / ves cómo nievan los corderos sobre la noche, / cómo los dos nevamos en la nieve”.

## II. “SOY SER DE PALABRAS, AMADA, / VEN Y RECÓGELAS”

No hay empresa más ardua que la de tratar de describir en unas pocas páginas el quehacer literario de un poeta como Stănescu, que cuidaba todos los detalles de su trabajo y rehacía minuciosamente los versos durante noches enteras hasta que, por fin, los dictaba. En consecuencia, lo mejor es enfrentarse a sus textos y encontrar en ellos las respuestas, que serán diferentes para cada lector. Por esta razón, se ha considerado oportuno traducir también dos entrevistas en las que Stănescu aporta importantes ideas sobre la poesía y que se han colocado al final de la antología poética. A pesar de que algunos críticos han comparado su lenguaje al de T. S. Eliot, Rainer Maria Rilke o Dylan Thomas, Stănescu ha defendido siempre que un poeta no debe compararse a otro: un poeta puede ser mejor o peor que sí mismo. De igual manera, opina nuestro autor que, dado que el poeta es transmisor de las emociones humanas, de una colectividad, cada individuo se verá reflejado de distintos modos en sus versos. En uno de sus ensayos, afirma que “los lectores para los que escribes no son necesariamente los de ahora, los de hoy o los de mañana. A veces, estos

pueden ser los de pasado mañana o los de mucho tiempo después. A veces, ni siquiera han nacido. Cualquier verdad artística alberga tan solo una parte de su presente, mientras que el resto de ella pertenece al futuro y se dirige a los desconocidos. Ningún escritor se dirige a hombres que *hayan sido*; ningún escritor auténtico es un hombre que *haya sido*. La comunicación estética es un diálogo con el futuro y con su sensibilidad imaginada. La suerte del escritor no depende jamás de su vida vivida. Él es un jugador cuya victoria (o fracaso) se conocerá siempre después de su muerte. Si se me permite la comparación, el escritor se asemeja al atleta que corre los cien metros lisos y que, cincuenta metros después, se volatiliza, porque la mitad de su pista está hecha de futuro y los árbitros de esa competición no han nacido siquiera; ellos están, en algún lugar del porvenir, sujetando en sus manos relojes aún no inventados, preparando la corona para el competidor o preparando las palabras de desprecio. Es un corredor que ya no está presente, es un corredor del pasado. El escritor es el cronista de su tiempo, la placa fotográfica de su tiempo, la huella del pie sobre la tierra del presente, grabando el futuro. El escritor es aquel que graba los recuerdos que el futuro tiene sobre el presente. Puede tener meras esperanzas acerca de sus méritos o de si sus juicios fueron o no justos, pero jamás tendrá evidencias, testimonios. Él mismo no es más que un testigo sensible, espiritual, de lo que fue bueno o malo en el pasado”. De ahí la insistencia de no tocar al poeta, quien “como el soldado, no tiene vida personal”, una vida particular, que se pueda describir con datos precisos: el poeta está hecho de presente y futuro, está destinado a una causa y a una lucha en la que arriesga su vida, siempre en la incertidumbre de si acertará o no. La batalla con los contrarios, por ejemplo, con *râsuplânsu*, la risa y el llanto, al igual que el péndulo entre el ser y el no ser, son motivos recurrentes en la poesía de Stănescu.

Ya en las *Once elegías*, el vate aparece como el hombre capaz de analizar los intersticios por los que puede entreverse “la rotura en dos del mundo”<sup>5</sup> y es a través de ellos como busca el conocimiento verdadero, “volviendo a reclamar todos los significados”. Él es el que privilegia nuevos enfoques sobre las cosas y el que da voz a los que carecen de ella: “todo aquello que vosotros no comprendéis es pariente mío” (“los árboles nos ven a nosotros, / no nosotros a ellos. // Como si una hoja estallara / y fluyera de ella / un arroyuelo de ojos verdes. // Estamos fructificados. Pendemos / del extremo de una mirada / que nos succiona”). Asimismo, la poesía es el instrumento más apto para crear universos libres de las manchas más horribles del hombre: “no existe una Hiroshima de los caballos / pensada por caballos, / realizada por caballos / con exactitud y puntualidad / en contra de los caballos, / para salvar a los caballos / de los caballos. / No existe, no existe. // ¡Especie del demonio, / estos caballos...!”. En la lírica stănesciana, los animales, seres muy queridos por el yo poético, parecen recordarnos que una vez fuimos como ellos y que ahora solo nos queda la posibilidad de intentar igualarnos mínimamente a su comportamiento. Hojas, piedras, manzanas, ladrillos, pájaros..., nos dan a nosotros, los mortales, lecciones y mensajes que raras veces aprendemos o captamos y que el poeta, por su condición especial, no cesa de repetir: “vivo en nombre de las hojas, tengo nervaduras, / paso del verde al

---

<sup>5</sup>La traducción de las *Once elegías* pertenece a la edición de Ioana Zlotescu y José María Bermejo [2000].

amarillo y / me dejo perecer en el otoño. / En nombre de las piedras vivo y me dejo / cúbicamente golpear en los caminos / cruzados por veloces máquinas. / [...] Aquí estoy. Vivo en nombre de los caballos. / Relincho. Salto sobre árboles cercenados. / Vivo en nombre de los pájaros, / pero, sobre todo, en nombre del vuelo”. Vivir en nombre del vuelo implica el encuentro con la esencia de las cosas, supone ir más allá de lo superficial: instalado, en un primer momento, como cualquier humano, en la corteza de las palabras y en su imprecisión, el hombre poeta (a veces, profeta), quiere liberarse del cuerpo-cárcel: “...me tensaba para recordar / el mundo que he comprendido fulgurantemente / y que me ha castigado arrojándome en el cuerpo, / este lento hablador”. El poeta se vuelve “enfermo de tanta visión”; sufre, por todos los seres, la vida y la muerte: “aquí estoy, tendido sobre piedras, y gimo, / los órganos hechos trizas, el maestro, / ah, está loco porque padece del universo entero. / Me duele que la manzana sea manzana, / estoy enfermo de pepitas y de piedras, / de cuatro ruedas, de la lluvia menuda, / de meteoritos, de carpas de lona, de manchas”.

Nuestro autor plasma a lo largo de toda su obra el intento de forzar los límites del lenguaje y de llegar a los sentidos finales de lo que nos comunica, los más recónditos y arcanos. La labor de asociar hechos, situaciones, objetos y seres que en apariencia son irreconciliables es una constante en la obra de Stănescu, no solo en las *Once elegías*, sino en muchos de los poemas que se recogen en esta antología. Puesto que apoyarse en las palabras no es garantía de estabilidad, el yo poético acude a las formas geométricas, a las letras y a los sonidos: “Puede que las matemáticas se escriban con cifras, / pero la poesía no se escribe con palabras. / ¡Kikiriki!”. Quizá una onomatopeya se aproxime fielmente al verdadero canto del ave, por más que el poeta se esfuerce por describirlo con palabras, de las que la poesía se sirve “por desesperación” (“la palabra me recorre las venas / a la par que la sangre”); puede que las onomatopeyas conecten más con nuestro propio centro y la palabra del hombre sea sonido indiferenciado con el del animal. En este sentido, una de las creaciones stănescianas más sobresalientes son las *no palabras* o palabras del futuro, cargadas de nuevos significados, de paradojas y sorpresas, de lo inaudito, que rompen con la carga semántica impuesta por academias y diccionarios y que buscan nombrar de nuevo las cosas. Se trata de llegar a la poesía metalingüística, de quebrar la lógica para arribar a la comprensión. La poesía se convierte además en una “poesía del pulso” (*poezie pulsatoriè*), que imita la actividad del corazón, sus ritmos y latidos. Solo el poema puede sustraerse al tiempo y puede ayudar al poeta a enfrentar su cronofobia. Incluso en la madurez de su labor poética, el yo stănesciano sigue poniendo en liza a la palabra y al tiempo, como en sus primeros textos, pero, ahora, lo novedoso es que prescinde de cualquier referencia externa, individual o social, lo que confiere a los poemas un halo laberíntico y misterioso que ha tenido y sigue teniendo multitud de interpretaciones (todas válidas e inválidas a la vez).

El lector debe llegar al poema sabiendo que solo lo habrá leído, es decir, vivido, una vez sepa que al caer allí no habrá nada más, ni siquiera su propio pasado: solo esas palabras, ese mundo que crea y después nos enseña el autor, arquitecto y guía por medio de palabras. Palabras que son imágenes y trampantojos de realidades inquietantes; palabras que son

movimientos del alma, escorzos atemporales en la gran biblioteca de la literatura universal; palabras que son tiempo, que se han construido con la cromática estructura del tiempo, que nos lo quitan donándolo al poema mismo, como esos dioses que solo existen por los fieles píos que les rezan y adoran cada noche; palabras que son palabras y Palabra y silencios. Y finalmente: *no palabras*.

Una de las claves de la poética de Stănescu es su modo de trabajar con lo inesperado: si bien en su mundo literario el poeta se mueve con toda naturalidad entre la paradoja y la sorpresa, para los lectores resulta siempre inédita la simbiosis creada, por ejemplo, entre el amor abstracto y la carne (“habría querido abrazarte también con las costillas”) o entre una idea general de la amistad y lo perentorio de esta relación (“tengo amigos porque la soledad no puede beberse con un solo vaso”). Parece que la unión con la amada o con el amigo busca ir más allá de cualquier límite, romper incluso las barreras de la propia sangre: la piel es, en este sentido, una mera capa superficial, traspasable, que solo está ahí “para no mancharte con mi sangre”. Así, en otro texto, se afirma: “se instauró la piel sobre mi carne / como una muralla, como una despedida”. La relación entre la materia y las emociones es un tema casi obsesivo: “¿tú no comprendes que lo más difícil es el sentimiento? / ¿Tú no comprendes que el sentimiento de una piedra / la arranca y la vuela y la cuelga / y la hace flotar? // ¿Tú no comprendes que caemos dentro de nosotros mismos, / que el sentimiento de la mismidad / lo vamos guardando con dificultad entre las piedras?”. Las piedras, símbolo de lo inactivo o lo inerte, son para el yo poético el ejemplo de lo imperecedero, de aquello que busca el poeta mismo: la continuidad de su palabra; hay incluso un poema titulado “Recuerdos de cuando fui piedra”... Hallamos continuos diálogos con las piedras, las cifras, las letras y los colores, con el ángel y el *dáimon*, conversaciones donde la influencia de la cultura grecolatina y de la oriental es palpable (ello sucede tanto en el volumen *Laus Ptolemaei* como a lo largo de otros poemarios).

Las diferentes *Ars poeticae* que pueblan la obra stănesciana (y de las que hay varios ejemplos en nuestra antología) buscan respuestas al sentido del arte y del oficio de escribir; el poeta siente que la transmisión mediante la palabra es algo connatural al hombre y es tanto liberación como esclavitud: “nuestra bisabuela, la mar; / el agua, nuestra bisabuela, / ella, de la que hemos salido, / ella, de la que tenemos sed, / está igual de predestinada a la sequía / como nosotros lo estamos a la palabra”. En esta misma línea reflexiona el poeta en otros versos sobre nuestro poder como humanos y nuestras limitaciones: “el oído: / ¡qué soledad de la alondra! / El alma: / qué soledad de la palabra / que anda con dos piernas / y abraza con dos brazos”. Y es a través de este abrazo como llegamos a una dimensión también muy explorada por Stănescu, el amor (aunque sobre él hay quizás un examen menos imponente y extremado de lo que son sus análisis de la muerte o el tiempo). A veces, la necesidad de amar se traduce en un deseo urgente de contacto con el mundo, pues la felicidad del amante lo desborda: “¿no os habéis dado cuenta / de que el tiempo no huele? / ¿No habéis tenido en cuenta / el campo / lleno de montes? / ¿No habéis tenido en cuenta / mi alma llena de ti? / ¿No os habéis dado cuenta / de nada? / ¿Seguro? ¿De nada?”. Otras veces, se juega con la idea de que se ama aquello que no se comprende del



todo, aquello que guarda todavía su parte de asombro y de milagro, porque, una vez comprendido, se podría perder definitivamente su aura misteriosa y su razón de ser: “estoy más solo que nunca, / no tengo rama con sombra y no tengo raíces, / amada, parezco un tronco / sobre el que un verdugo taja / aprisa / los cuellos / de las aves / migratorias. / Voy a enrojecer / con su sangre que no vuela / y voy a chillar / como chilla el tronco / en el que se ha hincado el hacha. / ¡Oh, aves del firmamento! / Mientras / no os entienda, / os amaré. / ¡Pero, cuando / empiece a entenderos, / jamás podré / amaros! / ¡Oh, aves muertas!”. Se juntan repetidamente amor y muerte: el amor es una fuerza que arrastra a los amantes hasta el punto de volverlos uno (“soy porque eres”), pero el óbito también es un modo de volver a lo que fuimos: “la hierba crece de la tierra / la tierra con cuerpos de conejos muertos”. Otro texto iluminador es el siguiente: “funesta procesión: ha muerto un perro. / Los perros lo enterraban perrunamente, / mordían de él llorando, comiendo, / lo enterraban en ellos comiendo de él, / con dientes blancos de perro, con lágrimas violeta de perro. / No se oía el ladrido, nada se oía. / Los perros vivos comían al perro muerto / igual que el cielo negro devora una estrella fugaz. / Veo una estrella fugaz, amada. / Alguien ha muerto”. Entre el amor y la muerte, se balancea, otra vez, el tiempo: “el tiempo es solo un animal, / un relieve montañoso, / un mar, / una Ítaca” o es “un cementerio de estrellas”... Pero, más allá de nuestra soledad, de la precariedad de nuestras posibilidades como mortales que somos, quedan, siempre, la palabra y el canto. Así lo ve también el poeta cuando habla de su admiración por los gitanos y, en especial, por su amigo Johnny Răducanu, contrabajista y compositor. La imagen que ofrece sobre ellos no es ni romántica ni idealista, sino empañada de una honda y fraternal admiración: “los gitanos son las personas más libres; / su patria no se encuentra fuera de ellos: / su patria se encuentra dentro de ellos, / en su corazón. // Jamás arranquéis un corazón de gitano, / no mordáis con vuestras bocas este corazón / y, si lo hacéis, sabed lo que os sobrevendrá: / se os caerán todas las palabras por los oídos, / vuestro cerebro hará estallar el hueso de la frente / por el canto imparable, / por el canto imparable, / por el canto imparable. / Moriréis con vuestras cabezas reventadas en las zanjas / y ellos vendrán y os barrerán con sus violines, / pero lo mejor es, os lo aconsejo, / que no arranquéis el corazón de un gitano. / Ellos tienen corazones de reserva. Os lo digo / porque, aparte de los cantos de cuna de vuestras madres, / ¡vosotros no tenéis nada más!”. El dolor y la alegría albergan en la cultura gitana, a juicio del poeta, múltiples tonalidades que superan con creces nuestra pobreza revestida de sencillas nanas.

En fin, nos recuerda Stănescu que nuestra única herramienta más o menos útil es la palabra, ese peso con que vivimos de principio a fin, como el amor (“amor meus, pondus meus”: mi amor es mi peso, diríamos con San Agustín). Empero, si la palabra nos es arrebatada por cualquier motivo, podemos aferrarnos incluso a una última tentativa, a un postrer balbuceo incomprendido o incomprensible, que seguiría sirviendo al ser humano para tratar de expresarse y entenderse, a pesar de todo: “la huida es una carga para las extremidades destrozadas, / el pensamiento es una carga para la naturaleza; / y también tú, mi amor, / eres la carga. / Podría haber, os susurro, mis queridos ladrones, verdugos y

criminales, / ¡podría haber una salvación! / Si el sustantivo solemne / no encajara con el verbo descabellado, / podríamos salvarnos mediante el balbuceo”.

En suma, la presente antología no pretende ser más que un acercamiento a la obra poética de Nichita Stănescu, obra compleja y apasionante a la vez. Estos dos adjetivos podrían calificar también al trabajo de la traducción, a veces tan poco apreciado y que, sin embargo, es el que ha permitido que existiese la literatura desde sus más remotos orígenes. La tarea del traductor es condición de posibilidad de cualquier manifestación literaria, porque no solo se traducen lenguas, sino culturas y significados; estos últimos, además, vienen situados en determinados contextos culturales que se desplazan y se transforman en los nuevos contextos. Aún más: se ha de rechazar definitivamente la imagen del traductor como *traidor*, pues la semiótica nos enseña que todo proceso de comunicación es un proceso de traducción: cuando intentamos entender al otro que nos habla en las casas, en la calle, incluso en nuestro propio idioma, traducimos su entonación, sus gestos, sus silencios, algo que aquí hemos tratado de captar en su misma esencia para que el lector reconstruya, no solo el poema, sino el proceso mismo de la creación. Por todo ello, deseamos que esta contribución amplíe un poco más la imagen que desde el mundo hispánico existe sobre la poesía rumana, esa Galatea particular a cuyo seno acogedor regresamos una y otra vez.

### III. Bibliografía citada

BRAGA, Corin [2002], *Nichita Stănescu: orizontul imaginar*, Cluj, Dacia.

CONDEESCU, Alexandru [2004], “Introducción” a Nichita Stănescu, *Opera Magna*, Bucarest, Semne: I, v-lxxiv; II: v-vi; III: v-xi; IV: v-xvii; V: v-xx.

DIMITRIU, Daniel [1997], *Nichita Stănescu: geneza poemului*, Iași, Universidad.

POP, Ion [1980], *Nichita Stănescu. Spațiul și măștile poeziei*, Bucarest, Albatros.

STĂNESCU, Nichita [1982], *Respirări*, Bucarest, Eminescu.

— [2000], *Once elegías. La última cena*, Ioana Zlotescu, José María Bermejo (eds., trads.), presentación de Damian Necula, Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.

— [2004], *Opera Magna*, I [1953-1965]; II [1966-1970]; III [1970-1977]; IV [1977-1981]; V [1982-1983], Alexandru Condeescu (ed.), Bucarest, Semne.

ȘTEFĂNESCU, Alex [1986], *Introducere în opera lui Nichita Stănescu*, Bucarest, Minerva.

URICARIU, Doina [1998], *Nichita Stănescu: lirismul paradoxal*, Bucarest, DuStyle.

*Nichita Stănescu (1933-1983). Antología poética*, Alexandra Chereches (trad.), Madrid, Amargord Ediciones.

**Georgeta Adam, Imaginarul poeziei feminine. O secțiune de aur, Editura Niculescu, București, 2010; Elena-Claudia Anca, Incursiuni în femininul interbelic, Editura Ecou Transilvan, Cluj, 2013**

O oaste exegetică tot mai mare și mai bine înzestrată se îndreaptă, amenințător absolut, spre tematica feminității și feminismului literar (și nu doar). Din câte văd la piață și prin târguri (specializate, firește), avangarda – sau trupele ușoare de hastați, în vechea nomenclatură și așezare tactică – deja se ciocnește voinicește – și încă de ceva vreme - cu aceste teme și probleme. E drept că primele șarje par făcute de trupe exclusiv de amazoane (cum e și normal; de aceea a și ieșit tratatul despre amazoane al Adrianei Babeți, pentru îndrumare tactică), dar nu e mai puțin adevărat că atacul pare vijelios și frontal de fiecare dată. Vijelios numaidecât pare și cel condus de Georgeta Adam – pe un flanc, cel al imaginarului poetic feminin – și de Elena-Claudia Anca, pe celălalt, al femininului feminist interbelic. De vor fi oameni (se prea poate să fie, că prejudecățile se țin scai de unii) care vor crede că șarjele celor două amazoane academice nu-s decisive, rămîne, totuși, fapt că-s temeinice (fiind vorba de două teze de doctorat). Respectul de cronologie literară ne-ar cere să glosăm mai întâi pe seama ”incursiunilor” Elenei-Claudia, dar mi se pare mai metodic să începem cu cele spuse de Georgeta (în *Imaginarul poeziei feminine. O secțiune de aur*, Editura

Niculescu, București, 2010), întrucît tratează chiar despre elementul cel mai revelator și mai autentic al feminității lirice (și-n general al oricui, fiind componenta cea mai sălbatică și mai incontrollabilă); iar dacă pe acesta îl avem deja definit, determinat și identificat, restul vine ca de la sine.

Pentru o asemenea treabă, putem merge liniștiți pe mîna Georgetei, mai cu seamă că procedează cum nu se poate mai metodic și purcede (cu definirea instrumentelor) de la analiza imaginarii și ai mecanismelor imaginative și simbolizante, cu toții autorități dincolo de orice cîrteală (Bachelard, Beguin, Durand, Burgos, Friedrich, Eliade). Acești savanți și experți ai fenomenologiei imaginației (unii dintre ei, nu chiar toți) pornesc de la premisa (la unii axiomă) care - spusă pe șleau, chiar dacă sună cam vulgar – zice că sexul nu doar imaginează, ci și scrie; oricît s-ar feri ei de metafizica obsesiei sexuale a lui Freud și s-ar ascunde după metafizica arhetipurilor lui Jung, propoziția inițială a doctrinei rămîne curat freudiană. În orice caz, chiar și la cei mai pudici, sexualitatea nu poate fi exorcizată din creativitate (asta și pentru că ea funcționează în limbă), fiind un element decisiv din chimia imaginativă, unul atît de impetuos și subversiv încît se răsfrînge – mediat sau imediat, dar fatal numaidecât – în scriitură și viziune. Dacă e așa (și așa o fi), înseamnă că sexismele tematizate – sau chiar exhibate - sunt cel puțin redundante (ori chiar stridente), de nu cumva probează chiar deficit imaginativ (care sigur are rădăcină biologică).

Exhibiționismul și alte parade devin deci dintr-o scădere specială iar stilistica provocării nu face decât să ascundă cauza. Nici exaltarea feminității nu-i, deci, neapărat de trebuință în lirica feminină, de vreme ce ea, oricum, rămâne sexualizată în – și din – profunzimi. Dar conștiința de sine (inclusiv cea de gen) e și ea o componentă din radicalul creativității, așa că devine de tot natural ca poetele să se exalte ele cumva, și cu voie și fără voie. Pe aceste pulsații sexualizate/feminizate ale imaginarului le caută, așadar, Georgeta, la cinci poete așezate într-o ”secțiune de aur”: Ana Blandiana, Ileana Mălăncioiu, Angela Marinescu, Carolica Ilica și Mariana Marin. E o listă bună pentru orice defilare - și motivată suficient de Georgeta (în primul rând prin criteriul valoric, transformat în reprezentativitate). Ar putea încăpea, poate, o întrebare (la care însă nici nu se cuvine răspuns): care poete sunt mai exponențiale pentru ”imaginarul feminin”, cele la care sexualitatea e mai transparentă și mai manifestă ori cele la care e mai ascunsă și mai discretă? Care senzualitate e mai iradiantă, cea dezgolită ori cea acoperită? (probabil că devine după gusturi și momente). Sunt însă cazuri ilustrative toate cinci, cu atât mai mult cu cât evoluează în formule lirice net diferite.

Nu-i această ascuțire a instrumentarului singurul gest metodic din cartea Georgetei. După el urmează un alt pas logic – imperativ chiar: o scrutare diacronică a soartei feminismului poetic. N-a fost, din câte ne rezultă, o soartă chiar fericită. Ba din contră. Mai întâi, din cauza misoginismului care a dominat lumea pînă spre zilele noastre și care, firește, a

funcționat și la noi (dar dacă a funcționat peste tot, chiar și acolo unde societățile s-au emancipat de patriarhalitate, poate că la noi nu va fi fost de vină ”caracterul patriarhal al unei culturi și al unei civilizații în care locurile și rolurile de frunte au fost rezervate bărbaților,” p. 71). Vulgata *macho* (pe scurt: femeia - ”fizică”, bărbatul – ”metafizic”) ținea femeile în inferioritate creativă (nu doar, dar fiind vorba de poezie...) și a fost nevoie ca femeile să demonstreze limpede – și îndelung - contrariul; și nici asta n-a fost de ajuns, căci ultima rețetă misogină e încă în picioare: muzica e ultima probă pe care femeile o mai au de dat. Georgeta trece printre cauzele locale care au împiedicat ”afirmarea poetelor române” și ”puținătatea reprezentantelor” (idem). Eu n-aș paria chiar hotărît pe această ”puținătate”, strict statistic vorbind (chiar dacă poeții erau, firește, mai mulți decât poetesele), căci versificatoare am avut destule (de nu chiar prea multe). E altceva că le-a înghițit uitarea; asta e o judecată de valoare, nu de existență. Se-nțelege că și Lovinescu, deși cel mai tandru dintre critici, rezultă misogin și simplificator, întrucît ”a circumscris” ”imaginarul feminin”, ”*ab initio*”, ”discursului erotic.” (ibidem). Dar ce era să facă dacă materialul era pe jumătate erotic (cealaltă jumătate fiind naturistă, dar cu natură destul de animată și implicată în compasiunea sentimentală; iar despre ”afirmare”, avea oare pe cine?!... de-ar fi avut, sigur n-ar fi ezitat). Măcar el le caută scuze – și le și găsește una adevărată: conveniențele sociale, care nu lăsau o femeie să ofteze după iubiri ilegali (poezia fiind considerată confesiune era mereu

lăudată, la poete, pentru sinceritatea ”simțirii,” dar tocmai sinceritatea era riscantă din această perspectivă). În fine, bine că prejudecățile au căzut și poetele se pot acum afirma în voie, etalându-și ”condiția de gen” ”fără pudori ipocrite” (p. 5). Nu toate ”pudorile” de dinaintea anilor '60 erau însă ”ipocrite” (destule poete erau fete sfioase în mod onest și structural), iar ”condiția de gen” se afirmase destul de dezinvolt în interbelic (ba și mai repede). Ca să fiu mai precis, nu poetesele anilor '60 - și după - au inventat sexul (în poezie); iar feminitatea cu atât mai puțin. Dar e posibil să le fi dus în triumf pe amîndouă.

Oricît de bine pus la punct ar fi instrumentarul și contextul, rămîne totuși lucru greu ”definirea specificității feminine”, întrucît, zice Georgeta, ”sexul sau invocarea experienței feminine sunt criterii importante, dar insuficiente pentru a vorbi de o veritabilă estetică feministă” (p. 103). Din păcate (sau nu), așa e: estetica e, de felul ei, trans-sexuală sau supra-sexuală, iar feminismele (ideologizate ori ba) țin de rețeaua problematică și atitudinală a poeziei, care însă produce efect estetic zero. Asta nu înseamnă însă că o eventuală configurare a imaginarului – și specificarea lui ”feminină” – n-ar avea relevanță și pentru calitatea ca atare a viziunii poetice. Numai că tocmai în această operație delicată aș zice că Georgeta nu izbutește, măcar că, pe tot parcursul, cartea ei e o demonstrație și o pledoarie deodată. (Și e o carte bine lucrată, profesionistă, cu bun nerv argumentativ. Mai sunt, desigur, și lucruri – unele mărunte, altele mai grave – nu chiar în regulă, dar ele pot fi iertate;

bunăoară, citatul de la pagina 190, din Aurel Sasu, nu e, de fapt, din Aurel Sasu; chiar dacă au fost uitate ghilimele, el vine dintr-un dicționar pe care Georgeta, de altfel, l-a răsfoit; mai greu de iertat sunt absențele lui Jean-Pierre Richard, dintre străinii calificați, și a Irinei Petraș, care, la noi, aproape că s-a înstăpînit pe domeniul *genosanalizei*). Ce-i stă Georgetei în cale, așa încît concluzia la imaginarul feminin să nu fie de tot convingătoare, sunt cîteva lucruri înțelese și asumate cam cum n-ar trebui. Explorarea ”feminității” imaginative pornește de la așezarea poeteselor – și operelor lor – sub semnul reveriei (pp. 107-108). Reveria, fiind de *anima*, cum zice Bachelard, e de la sine feminizantă (poate chiar feminină), așa încît aici demonstrația feminității devine aproape tautologică. Iar dacă poetele selectate pentru demonstrație stau și visează, nu vād de ce s-a mai combătut misoginismul de dinainte (căci asta concedeau și criticii ”misogini”, convinși și ei că poetele visează; nu contează la ce – sau la cine - anume, căci reveria oricum captează toată lumea). Analizele propriu-zise, cu înclinație spre grila stilistică, nu descompun, de fapt, mecanismul imaginativ, fiind mai atente la construcția sensului sau a semnificațiilor și la textul ca artefact, nu ca explozie imagistică sau fervență inaugurală. La Blandiana, bunăoară, Georgetei îi pare mai atractivă ideea – sau atitudinea – poetei/poeziei decît mecanismul imaginativ ca atare și, prin urmare, nu stăruie asupra ”lichefierii” sensurilor, a acvificării viziunii din *Refluxul sensurilor* sau *Arhitectura valurilor*, deși acestea ar fi fost argumente mai temeinice pentru feminizarea lumii. În

plus, acțiunea imaginantă rezultă oarecum perversită, întrucât ei i se încredințează ”saltul în planul abstractului” (p. 118), pe când – cel puțin în mod obișnuit, dar obișnuit absolut – imaginația, de fapt, nu abstractizează, ci senzualizează, corporifică, carnalizează etc. (Și nici nu se-nțelege prea bine cum se realizează acest salt în ”planul abstractului” de vreme ce poeta zice că pe ”foile albe” din juru-i ”cerul și-așterne cerneala”; un cer mai puțin ”abstract”, mai materializat, transformat într-o călămară spartă, e chiar greu de conceput). Lucrurile acestea se trag din conceptul mai aparte al arhitecturii poetice, concept în cadrul căruia Georgeta vede ”nivelul structurii de adâncime” ca fiind unul al ”sensurilor” (p. 130), pe când regula zice că sensul emană, fiind din clasa suprastructurii, iar în ”structura de adâncime” stau imaginile pulsatile, plasa de obsesii, pulsunile pure/impure. În orice caz, sensul nu-i la rădăcina poemului, ci în inflorescența lui. Din loc în loc Georgeta se sabotează singură și omologhează performanța ”feminină” cu etaloane ”masculine”; cum, bunăoară, asemănând *bocetul* Ilenei Mălăncioiu cu *Tînguirile* lui Laforgue (p. 180) sau terminînd apoteotic pledoaria pentru feminitatea lirică prin omologarea sau ”consonanța” ei cu ”structurarea imaginarului liric” la Nichita Stănescu și Marin Sorescu (p. 286). Cu siguranță concluziile cărții ar fi fost mai convingătoare dacă – altminteri într-un foarte bun capitol final, dedicat investigației izomorfilor materiale – Georgeta ar fi ținut cont de sfatul lui Bachelard și ar fi revelat iradianța imaginativă a ”elementelor” nu acolo

unde ele sunt tematizate sau nominalizate, ci unde se vede doar insidianța lor. E însă bine și cum e, chiar dacă, din câte se vede, nu-i deosebire între imaginarul feminin și celălalt (dacă o fi existînd și altfel de imaginar).

Elena-Claudia Anca nu intră chiar așa de adînc în misterele imaginativului feminin, dar cum jurnalele sunt și ele - pe o parte, cel puțin - lucrare confesivă (chiar dacă nu una esențială, cum e poezia), devine că sunt și ele relevante de femininate. Cu atît mai mult cu cît sunt scrise – obligatoriu – dacă nu chiar pe sinceritate, măcar în convenția de ”sinceritate.” *Incursiuni în femininul interbelic* (Editura Eco Transilvan, Cluj, 2013) (oare titlul e intenționat așa de – cum să zic? – sugestiv/ambiguu/transparent? – ori e din nimereală?) cu jurnale feminine, localizate temporal între războaie (pe cît s-a putut), se ocupă, după ce, firește, problematizează specia ”diaristică” și peripețiile feminității ca ”alteritate” și alte cele. Sunt, la ambele puncte, discuții serioase, temeinice la documentare, dar cum prefața lui Mircea Popa – și nu mai puțin *Argument*-ul Elenei-Claudia însăși – ne spun mai totul despre cum și cu ce e făcută cartea, nu mai insistăm cu nici o descriere. Destul să spunem că din cele 14 diariste luate în discuție doar una (Lucia Țenovici) e mai din popor (dar profesoară cu doctorat și ea), restul fiind regine, prințese și alte specii cît de cît nobile sau nobiliare. Vrînd-nevrînd, așadar, feminitatea relevată de jurnale va fi și o feminitate de ”clasă” (din păcate, femeile din popor n-au prea ținut jurnale ca să putem – și mai ales să poată Elena-Claudia – discrimina între feminitatea

”nobilă” și feminitatea ”plebee”). ”Incursiunile” propriu-zise sunt orientate tematic – și sunt cam atât de interesante pe cât de interesantă e tema care supervizează lectura. Unele sunt mai degrabă ”informative” – cum e ”primul război mondial” reflectat în ”jurnalele feminine” –, altele fac și prestație calitativă în zona de analiză a feminității/feminismului (cum ar fi cele despre corporalitate și eros). În război (în primul), toate femeile se poartă admirabil (*noblesse oblige*), începînd cu regina Maria și terminînd cu eroinele încă adolescente pe-atunci. Cu corporalitatea au însă diverse probleme. Spre norocul Elenei-Claudia, mai cu seamă că, pudibonzi, ”analisti” au trecut ”în general cu vederea” peste problema corporalității, măcar că ea ”este o temă prezentă” (p. 237). Și prezentă ca diversitate, căci iată ce-i rezultă Elenei-Claudia: ”atitudinea diaristelor (față de propriul corp contemplat în oglinda ”diaristică”, n.n.) variază de la narcisismul adolescentin în cazul lui Jeni Acterian, la cochetăria studiată în cazul Marthei Bibescu sau Elenei-Margareta Ionescu, pînă la respingerea imaginii de sine la Alice Voinescu” (p. 238). Practic, angoase corporale și corporeale n-au decît Jeni și Alice, iar ”dileme” – cum le numește Elena-Claudia – n-au niciunele. Nu dileme propriu-zise. Nici spectacolul analitic al erosului – defalcat în cîteva ”ipostaze” – nu-i cine știe ce și asta pentru că Elena-Claudia are și ea pudorile ei și tratează mai degrabă aspectele sociale ale eroticii (nunți, logodne, despărțiri, cu aferentele iluzii, efuziuni, dezamăgiri, gelozii și frustrări). Chiar dacă jurnalele mai trec (uneori) de la sentiment la senzații, analiza

lor rămîne doar la registrul ”sentimentului” – sau resentimentului. Maruca – măcar ea – ar fi încurajat și o explorare mai erotistă, mai de gyneceu, dar degeaba. Ca să închidă acolada, Elena-Claudia le confruntă și cu Dumnezeu, cu care diaristele întrețin relații bune, pozitive, eficiente. Pe scurt, ”incursiunile” Elenei-Claudia sunt destul de sistematice (deși mai degrabă bine sistematizate), cu toate că scriitura are un ușor gust de paie uscate. Dar igienic, academic uscate.

## AI. CISTELECAN

*Ana Blandiana, Fals tratat de manipulare, Editura Humanitas, București, 2013*

E dificil de încadrat tipologic un volum precum *Fals tratat de manipulare* de Ana Blandiana. Nu avem de a face doar cu o carte de memorialistică propriu-zisă, pentru că, încă de la început, autoarea își exprimă voința de autodefinire etică, pornind de la un precept al lui Erasmus („să nu te lași folosit de nimeni”) care i-a urmărit destinul, creația, viața. Ana Blandiana exprimă cât se poate de limpede ideea directoare a cărții: „Aceasta nu este o carte de memorii (...) nu este o încercare de a-mi povesti viața, ci o încercare de a o înțelege. (...) De fapt, încet, încet, prin selecție (...), obsesiile au fost reduse la una singură, ce ar putea fi definită prin întrebarea: cât din ceea ce am trăit este un rezultat al voinței mele și cât se datorează influențelor, presiunilor și manipuleșilor care s-au exercitat asupra mea? Și nu mă refer doar la faptul de a fi fost obligată să fac, mă refer și la faptul,

infinat mai grav, de a fi fost uneori convinsă să fac”. Manipularea, cu fețele și trucurile ei perfide, găsește însă, prin fisuri și vulnerabilități ale conștiinței, prin meandre și ocolișuri, modalitatea de a se insinua și de a influența conștiințele („mi-a fost infinit mai greu să rezist la influențarea de către colegi, parteneri, la manipularea pe baza ideilor comune, în care mi se părea că eu cred mai mult decât ei”). Interogația de sine, care ia locul confesiunii directe, are rolul de a articula în mod coerent întreaga carte, cu suita sa de portrete, întâmplări, fapte, cu sedimentele de viață și de trăiri ce se străvăd, ca în filigranul unui palimpsest cu striații paradoxale în care existența și textul se întrepătrund: „în centrul tuturor forțelor, lucrurilor, faptelor, întâmplărilor, personajelor stă - asemenea unui soare negru ordonator de lumi scoase din haos pentru a fi dependente - dorința de a manipula“. Imperioasă devine, din această perspectivă, nu atât clamarea unor imperative etice generice, fără raport cu realul, sau nevoia de a sancționa unele tare evidente ale socialului românesc, cât, mai curând, nevoia de adevăr, de autoclarificare, de rescriere a imaginii propriului destin în registrul inechivocului, al dezambiguizării și echidistanței, cum mărturisește, de altfel, Ana Blandiana: „Nu am scris această carte pentru a transmite un adevăr pe care eu îl dețin, ci pentru a găsi un adevăr de care eu am nevoie“.

Dezamăgitor pentru iubitorii de senzațional, care ar căuta în carte detalii, scandaluri, motivații ascunse sau resorturi ermetice ale istoriei recente, la care Ana Blandiana a fost, adesea, martor,

participant și protagonist, *Fals tratat de manipulare* fascinează prin tensiunea mărturiei și a mărturisirii, prin revelarea unor contexte mai puțin cunoscute, prin sugestia unor înțelesuri sau subînțelesuri ale eului și ale timpului pe care acesta l-a străbătut. De altfel, nevoia de candoare, de naivitate, e, pentru Ana Blandiana, o resursă a rezistenței în fața răului și a amenințărilor unei istorii declinante: „Nimeni, niciodată – în orice caz, niciodată nici unul dintre cei care m-au acuzat în atâtea rînduri de naivitate –, scrie autoarea, n-a știut cu ce încăpăținate eforturi am reușit eu să-mi păstrez, de-a-lungul vîrstelor, rezervele de naivitate ale copilăriei, cu ce obositoare grijă am reușit să le drămuiesc pentru a nu le epuiza, pentru a-mi rămîne în permanență o cantitate suficientă supraviețuirii“. Eșecurile, dezamăgirile, intrigile și mașinațiile politice ale unora și altora, legate de activitatea poetei în cadrul Alianței Civice, sunt privite cu luciditate, sarcasm și intransigență: „Era evident că locul meu nu era în acea lume aculturală, pusă în mișcare de mecanisme care mie îmi repugnau, mecanismele puterii. Și totuși, nu renunțam, pentru că nu-mi permiteam să accept că lumea nu poate fi schimbată. Iar această încăpăținare, care acum mi se pare ridicolă, atunci mi se părea aproape eroică. De altfel, nu e prima oară cînd descopăr sîmburele tragic de ridicol care se ascunde în miezul eroismului“. Descrierea originalei tranziții românești, de la comunism la capitalism, e descrisă cu exactitate, în termeni lipsiți de echivoc, din care nu lipsește, însă, amprenta demascatoare, virulența unui discurs ce mizează, înainte de toate, pe



intransigență etică: „După '89, schimbarea radicală a fost determinată, pe de o parte, de apariția bruscă a libertății, care dintr-un ideal de neatins a devenit o realitate atât de șocantă, încât adesea greu de suportat; iar pe de altă parte, de trecerea bruscă de la condamnarea proprietății la supremația ei absolută. [...] Lipsa de măsură și lipsa de scrupule au înlocuit lipsa de libertate și lipsa de curaj, rezultatul fiind la fel de periculos și fără de speranță”. Document psihologic, dar și sociologic al unei epoci și al unei conștiințe, *Fals tratat de manipulare* e o carte despre inocență și suspiciune, despre capriciile memoriei și uitarea vinovată, despre demisiile celor din jur și despre traumele interiorității, despre dramele alterității și schizofreniile Istoriei. Recapitulând, fără idilizare sau ornamentică fals convențională, episoade ale propriei vieți, Ana Blandiana efectuează, în fond, un necruțător exercițiu de luciditate, într-o scriitură clară și netă, ce nu lasă loc dedesubturilor, dar, în același timp, îngăduie din plin îndoiala, spectrul dubitativ, refuzând, totodată, retorica excesului de sinceritate sau ardența inconsistentă: „Îmi amintesc încă mirarea mea aproape amuzată de la începutul anului '90, când au apărut primele calomnii și insulte. În mod absurd, dădeam mai multă importanță insultelor personale [...] decât celor publice, deși primele nu făceau valuri decât în sufletul meu, în timp ce celelalte se reverberau, se multiplicau la nivelul societății. Articolele, oricât de violente, din presă mă lăsau aproape indiferentă, în timp ce cărțile mele cu pagini mototolite și acoperite de blesteme aruncate în curte, ca și persoanele necunoscute insultându-

mă pe stradă în timpul Pieței Universității mă atingeau într-un mod mai direct și mă tulburau”.

Nevoia de libertate, de neatarnare etică, se conjugă, astfel, cu imperioasa necesitate a asimilării adevărului, a asumării dreptății, pentru care scriitoarea a fost chiar „antipatizată” de mulți și de multe ori: „...eram și am rămas, până azi, un «corp străin», profund antipatizat. Și această antipatie a devenit cu atât mai profundă, cu cât în timp, în urma unor realizări, nu eram, bineînțeles, simpatizat, asimilat, integrat, acceptat, dar nu mai puteam fi nici total desființat dintr-o trăsătură de condei. De unde o ostilitate surdă, apăsătoare, care izbucnea imprevizibil, cu primul prilej. Ea m-a urmărit și mă urmărește mereu”. Prea marea relaxare a principiilor, relativizarea normelor etice, epuizarea abuzivă a argumentelor în fața forței brute sau a abjecției sunt tare ale umanului sancționate de fiecare dată de autoarea *Falsului tratat de manipulare*, pentru care apartenența la un „popor vegetal” a constituit una dintre deziluziile traumatice care i-au marcat scrisul și conștiința. Dependenta de temporalitate, traumatismul curgerii ireversibile și apartenența la efemeritate reprezintă o temă de neocolit a cărții, tulburătoare prin proporțiile și ecourile pe care le imprimă existenței: „Țin minte și acum că pentru o clipă apropierea dintre libertate și timp mi s-a părut absurdă, apoi numai ciudată și, în cele din urmă, am rămas cu un straniu sentiment – pe care îl mai țin minte și acum – de vinovăție confuză, ca și cum aș fi simțit că trebuie să mă scuz pentru că port la mână ceas, chiar dacă nu

înțelegeam care ar fi motivul scuzei. Acest sentiment a generat un fel de rezervă de mister la care simțeam nevoia să mă întorc ca la o soluție, oarecum ilicită și tocmai de aceea mereu ispititoare, soluția desprinderii de contingent. Apoi, în ultimele decenii, acest sentiment a primit forma culpabilității mele față de mine însămi, ca și certitudinea trădării propriului meu destin individual prin incapacitatea de a mă desprinde de timpul tuturor, un timp care mă stăpânește nu numai prin scadențele orelor verificate la încheietură, ci și prin imperativele de aspect istoric, atât de teoretice, încât nu voi ști niciodată dacă nu cumva este vorba de pure ficțiuni. În orice caz, cu cât viața mi se mărunțește cu programe pe care trebuie să le notez ca să nu le încurc, cu întâlniri, conferințe, interviuri, lecturi publice, dezbateri, expoziții, călătorii, prevăzute pe săptămâni și luni înainte, cu atât înțeleg mai bine raportul invers proporțional dintre libertate și timp și cu atât dependența mea de orologiile lumii – pe care am slugărnicia să le port miniaturizate simbolic, ca niște cătușe, la glezna mâinii – îmi apare mai manipulative și mai oprimentă.”

Cartea Anei Blandiana este, dincolo de stilul cuceritor prin pregnanță și claritate, un document revelator al unei epoci revoluate pe fundalul căreia se proiectează desenul tragic și pur al unei conștiințe ultragiutate, provocatoare și demne.

**Iulian BOLDEA**

**Timotei A. Enăchescu, *Cuvinte despre cuvinte*, Editura Arhipelag XXI, Târgu-Mureș, 2014**

(Despre) *Cel aflat în cheji<sup>1</sup> buni ...*

Prin scrierea *Cuvintelor despre cuvinte*, carte apărută la Ed. Arhipelag XXI, Târgu-Mureș, 2014, Timotei A. Enăchescu își mărturisește pasiunea pentru cuvânt, comunicare și cultivarea limbii române, credință susținută prin articole ce confirmă pregătirea lingvistului, preocupat de adevărata realitate a faptelor de limbă în sensul funcționării la nivelul discursului, întărind astfel convingerea că vorbirea omului e propria ființă.

În calitate de editor, Iulian Boldea subliniază aspectul recuperator al documentelor de limbă, în măsura în care Editura Arhipelag XXI își propune reevaluarea „unui lingvist transilvănean de anvergură, [în persoana d-lui Enăchescu n.n.] (...) filolog, care a prețuit și cultivat cu har pedagogic, competență științifică și consecvență, limba română”<sup>2</sup>

Nu întâmplător opțiunea editorului a fost pentru a structura cartea pe trei secțiuni: *Studia*, *Cuvinte uitate*, respectiv „*Mult e dulce și frumoasă...*”

<sup>1</sup> „Un cuvânt uitat este cheji, el nici nu mai figurează în Dicționarul explicativ (1975). Este continuatorul latinescului pes-pedis. Cuvântul apare în expresiile: a fi în cheji buni, a fi în cheji răi, care se traduc prin a fi dispus, a fi indispus. I. Creangă, vorbind despre Nechifor Coțcariul, spune că dacă, la drum, nu-l cinsteai cu ceva tărie, apoi „nu-l prea vedeai în cheji buni.” (T.A. Enăchescu, *Cuvinte despre cuvinte*, Ed. Arhipelag XXXI, Tg. Mureș, 2014, p. 21)

<sup>2</sup> Iulian Boldea, „Notă asupra ediției”, p.4 – în T.A. Enăchescu, *op.cit.*

ultimele două fiind titluri omonime ale rubricilor semnate de lingvistul și cercetătorul Timotei A. Enăchescu, în revista de cultură *Vatra*, respectiv în cotidianul *Cuvântul liber*. Pe lângă publicarea unor studii și articole, a deținut, la Radio Tg. Mure, rubricile *Cum vorbim, cum scriem* și *Figuri luminoase ale culturii românești*. De altfel, prin articolele din *Studia*, editorul orientează receptarea direcțiilor de cercetare ale lingvistului, fiind evidente referința, obiectivele și perspectiva (cercetării), și anume: stilistica lingvistică complinită prin aspecte expresive asupra limbajului beletristic (studiul dedicat lui Arghezi); „uz și abuz în limbă”, corectitudine și greșală, stilistica arhaismelor; rostul și rostuirea dicționarelor, mai ales cele de neologisme; respectiv, evocări culturale în care e prezent autorul (*O viață, o credință*) și pledoaria susținută pentru reîntregirea neamului (*Dumitru Mărtinaș în italiană*). Ca tip de abordare a subiectelor propuse, lingvistul apelează la teoria și practica lexico-semantică. Finalitatea demersului din acest atelier lingvistic consemnează scrierea unui glosar care conține „vechi” și „nou” în limbă, actualizând semantica arhaismului simultan cu pătrunderea și inserția neologismului în comunicare, demers ce confirmă dinamica limbii române.

Studiul „Câteva observații în legătură cu sintaxa versului arghezian” este de referință pentru stilistica lingvistică română. Obiectivul interpretării constă în „a surprinde ceva din minunata artă a acestui virtuos, nu de dragul unor considerații „de gămălie” (intertext arghezian, a cărui subtilă

inferență ar consta în avertizarea cititorului spre o lectură serioasă), ci pentru „a contribui la o mai amplă înțelegere și deci trăire”<sup>3</sup> a artei poetice. Domeniul de referință poetico-stilistică pentru opera argheziană, preferat de T.A. Enăchescu, este sintaxa și procedeele poetice care decurg din figurile de construcție sintactică, aspect important în înțelegerea procesului de gândire al unui stil intelectualizat „scriptic”<sup>4</sup>, subliniind că „vigoarea operei argheziene se realizează datorită prezenței omului viu în transparența ei, prezență „vizibilă până în mijloacele ei de limbă, în vocabular, în locuțiuni, în construcții.”<sup>5</sup> Pentru a evidenția valori stilistice ale unităților sintactice regăsite la nivelul discursului poetic, lingvistul folosește metoda comparativ-istorică și insistă pentru importanța atributivei nu doar ca procedeu dinamic la nivelul metabolelor sintactice, precum: repetiția sau cumulul (cumul de atributive (fraze relative) – „procedeu ... parizian”(p.9), efecte: stil anaforic); parataxa („evantai, ax, cascada de sentimente” (p.9), inversiunea, construcții anaforice (armonie în tonalitate diferită); paralelismul sintactic (atributive construite simetric sau propoziții în raport copulativ (p.10) (simultaneitatea acțiunilor), ci și pentru rolul atributivei la nivelul limbajului, și anume: epitet și comparație („comparația prelungită printr-o atributivă-epitet este de-o pregnanță dusă până la miniatură” (p.8); „subordonate sau fraze relative – un plus de afectivitate (stil expresivă),

<sup>3</sup> Timotei A. Enăchescu, *op.cit.*, p. 7.

<sup>4</sup> Stilul „scriptic” se referă la textul citit.

<sup>5</sup> T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941, p. 263.

fiindcă atributiva se încadrează în epitet” (p.8). Remarcăm, de asemenea, preocuparea pentru tipurile structurale ale epitetului și comparației. Nu este neglijată nici stilistica afectivă, subiectivă a topicii inverse a aceleiași atributive, analizată și în cazul tipologiei atributivei: izolată (construcție apozitivă) sau neizolată, mijloc prin care poetul adaugă „note suplimentare”. Nu sunt omise „elementele funcționale” ale atributivei (relateme precum pronumele relative: *ce, cine, care*; repetarea lui *care*, „aducând ceva din vigoarea limbii populare.”(p.13) Ia în discuție și grupări de tipul „cel/ celui ce” cu statut gramatical controversat. Pasionat de sintaxa versului arghezian, cercetătorul se detașează de aspectele pur gramaticale, distrăgând atenția cititorului asupra interpretării sintagmei <<*Cel-ce-știe*>> ca un substantiv propriu, „în care este totuși prezentă ideea verbală, fiind pusă în opoziție cu *nu cunoaște*” (p.12), pledând astfel pentru diferențele semantice între *a ști* și *a cunoaște*, care, prezente doar împreună, pot evidenția omnisciența.

În rubrica „Cuvintelor uitate”, lingvistul are ca obiectiv scoaterea din uitare a zestrei lingvistice grăitoare fie spre desfătarea minții și a sufletului, fie spre înprospătarea și sporirea gândului, din neașteptatele, uimitoarele semnificații, ispititoare în redarea de noi înțelesuri. Din cartea d-lui Enăchescu, cuvintele, de unele singure sau/ și îmbinările acestora (frazologisme) coboară în inimile noastre ca dintr-un muzeu de istorie a limbii literare, în special, odată ce mostrele explicative fac trimitere la text-discursul beletristic din

literatura română (folclor, Budai Deleanu, Eminescu, Caragiale, Creangă, Negruzzi, Coșbuc, Galaction, Brătescu-Voinești, Sadoveanu, Voiculescu, Ioan Alexandru ș.a.).

Dacă în articolele apărute în *Vatra*, lingvistul pătrunde în „uitarea” lexicului românesc cu bucuria aducerii-aminte și a punerii pe rol, în actualitate, a cuvintelor care păstrează tensiunea semantică a ființei, în articolele apărute în paginile cotidianului „Cuvântul liber”, cu același interes și generozitate, semnaleză neologismele intrate în limbă, mai ales prin media, bucurându-se de lectura și prezentarea cărților apărute în peisajul contemporan (recenzii: Lazăr Lădariu<sup>6</sup>, Dumitru Salade, Mircea Popa. Andrei Ciurunga ș.a.). În această ultimă secțiune, subiectele sunt generoase: de la aspecte ale lexicului (derivare, compunere) și ale semanticii (sinonime, omonime, paronime, arhaisme, regionalisme și neologisme) la gramatica cuvintelor flexibile, în special paradigmele verbale și substantive cu „semantică specializată”, chiar și numeral, de la fonetică (accent, ortoepie) la ortografie. Receptarea corectă și conștientă a lexemelor și actualizarea sensurilor e făcută prin ancorarea exemplilor în backgroundul socio-cultural (prin discurs beletristic și discurs media – jurnalistic și publicitar – afiș, reclamă, nume de firme etc.) și politic („arsenal” al vocabulelor electorale, în principiu). Autorul folosește o tipologie variată a titlurilor; observăm preferința lingvistului pentru titlurile tematice: *Cheji, rost, Din nou despre*

<sup>6</sup> „Antologia unui <<bășărebean>>”, în Timotei A. Enăchescu, *op. cit.*, p. 210.

*neologisme, Despre derivare, Despre accent, Încercare asupra gândirii românești*, alături de titluri ale amănuntului semnificativ: *Substantive cu semantică specializată, Mihai Eminescu – evocare, Eminescian, Cuvinte „moldovenești”, alias românești, Poetica romanelor lui Ivan Sergheevici Turgheniev, Portret literar: Efim Tarlașan Anul electoral*; titluri interferente: *Pronunțarea și scrierea unor neologisme*; titluri intertextuale și retorice: „*Mult e dulce și frumoasă...*”, „*Spune-mi, vântule, de ea, despre Basarabia!*”; titluri metaforice: „*Pâinea lui Dumnezeu*”, simbolice: *Alfa și Omega* ori metonimice: *Panoramă universitară*.

Articolele confirmă prezența unui stil indirect liber mixt, în care sesizăm manifestări ale discursului reflexiv dominant în balans cu cel reproductiv, care solicită autenticul faptelor de limbă aflate în „reflectorul” public ca receptare corectă a denotației vs conotațiilor lexemelor inventariate. Articolele, majoritar lingvistice, redactate în stil indirect liber reflexiv se caracterizează prin subiectivizarea și interiorizarea limbajului, evitându-se monotonia și superficialitatea compozițională, variantă discursivă apropiată eseului - în final, funcționează un demers motivațional, conclusiv printr-un persuasiv „moment-cheie” în care autorul ni se adresează cu predispoziția pentru dialog într-un gest de mulțumire pentru acceptul de interlocutor al cititorului. Acroșajul și inserția notelor eseistice în discursul lingvistic implică empatia lingvist (cercetător) - cititor. Stil indirect liber reproductiv se prezintă printr-un limbaj obiectiv, odată ce lingvistul selectează, în funcție de „oferta” media, cuvinte și

mostre textuale. În stilul indirect liber se inserează fericit stilul direct, particularizat prin ironie și/sau aforisme, mostre de discurs reflexiv, stil ce conservă oralitatea „cuvintelor despre cuvinte”, plecând de la cadrul teoretic al conceptului propus discuției, la etimon/ etimoane ale cuvintelor inventariate, pletora semantică și prezența acestor sensuri „uitate”, „noi” sau „inventate” în/ prin exemple, de preferință, active în comunicarea artistică și media (stil jurnalistic, în general).

De observat că aceste articole lingvistice conțin însemne ale unui profil auctorial omniprezent și omniscient prin autoafirmare și autoasumare, spirit (voce) critic(-ă) ancorat (-ă) în realitatea sociopolitică a comunității mureșene contemporane pentru care comunică, scrie și interpretează faptele de limbă prezente în evenimentul mai mult sau mai puțin „incendiar”.

Decriptăm astfel însemne pertinente ale unei conștiințe istorice prin angajarea în actualitatea timpului, ale unei conștiințe de sine prin asumarea celor scrise și, nu în ultimul rând, ale unei conștiințe civice prezente prin dorința și pasiunea pentru corectitudinea și cultivarea limbii române în rândul contemporanilor implicați în cotidian.

Evidența, prezența charismatică, spiritul ludic, umorul, sarcasmul, ironia, ce dau posibilitate exprimării paradigmei lecturilor plurale accesibile tipurilor de conștiință lectorială, responsabilitatea și asumarea acestui rol în cultivarea limbii și în formarea vorbitorului unei limbi române corecte și expresive, cu abilități, de ce nu, poetice, sugestia, corijarea și orientarea, constatarea, pledoaria pentru

originea limbii române, sentința, persuadarea, spiritul ordonator, disciplinarea ideilor, verva autorului strunită de un spirit pragmatic, care preferă exemplul, de fiecare dată triumfător: iată câteva din notele ce particularizează stilul d-lui Timotei A. Enăchescu. Confirmăm cele sus-amintite prin câteva mostre textuale:

•Evidența marcată prin interjecții predicative de tipul: *Iată (că/ cum...)* sau prin conectivul discursiv: *deci ...*. Din rațiune prospectivă, e folosit efectul introspecției, metodă prin care e anticipată stilistica lexemelor uitate din textele literare ale scriitorilor canonici sau a neologismelor prezente în limbajele specializate: „Se vede cum un cuvânt uitat sau pe cale de a se uita poate fi reactualizat.” (*Acrest, meșanin*, p.42) // „După cum se deduce, din cele discutate, uitarea cuvintelor implică un complex de cauze și de aspecte.” (*Buiestru*, p.45) // Concluziv evident: „Iată deci că necunoașterea unor cuvinte vechi sau a unor sensuri vechi poate duce la erori regretabile.” (*Stebă*, p.22) // Concluziv: „Deci, să <<suflăm colbul>> de pe uitarea cuvintelor *chinez, anțărț, invéste, braniște, tar, tarniță.*” (*Chinez*, p.28) // „Am discutat nu cuvinte, ci câteva sensuri uitate ale unor cuvinte existente astăzi în limbă.” (*Chiar*, p.51)

•Spirit ludic, inventiv, umor și predispoziție pentru intertext: „Am adus în discuție un cuvânt uitat (*cheji*) și un sens vechi al unui cuvânt existent (*rost-gură*). Fiind în *cheji buni, din rostul nostru au ieșit*, deocamdată, aceste sumarii comentarii.” (*Cheji, rost*, p.21) // „Și iată că am încercat *a brodi* cu vocabulele uitate

sau neglijate (*a brodi*, popular, are și sensul <<a sfârși cu bine un lucru>>).” (*Lin, linuri*, p.30) // „Am scormonit uitarea, scoțând la iveală cuvintele: *năsălie, așjiderea...*” (*Așjiderea*, p.33) // „Nu ne vom pune în poară<sup>7</sup> dacă aceste câteva cuvinte uitate ar putea fi activate în limba noastră contemporană.” (*A custa, cust, custare*, p.36) // „Trecând prin ciur și prin dârmon<sup>8</sup> vocabularul uitat sau învechit al limbii, putem repune în circulație cuvinte care pot îmbogăți gândirea și exprimarea.” (*Mul, căpistere*, p.40) // „Noi am încercat să rătuim<sup>9</sup> din uitare câteva cuvinte și sensuri învechite.” (*A împlini, împlinit*, 26/1985) // „E bine. Și în privința limbii, să ținem cont de *obârșie.*” (*Obârșie*, p.39) // „PS: Nu sunt posesorul unui Alfa Romeo” (*Alfa și Omega*, p.256)

•Sfat, consiliere, asumare a unei responsabilități de îndrumător: „Un mijloc important de îmbogățire și precizare a vocabularului este citirea literaturii. Scriitorii au un rol dintre cele mai importante în „creșterea limbii românești”. Avem datoria patriotică de a folosi toate posibilitățile pentru cultivarea limbii române, acest <<șirag de piatră rară>>.” (*Uz și abuz în limbă*, p.15)

•Corijare, sugestii, orientare: „O supoziție a noastră este că *vardist* este un derivat de la *varda (varta)* și nu o variantă a lui *gardist*, cum se menționează în dicționare.” (*Săvai*, p.48) // „Am adus în discuție doar câteva cuvinte <<uitate>>,”

<sup>7</sup> Poară=ceartă, gâlceavă, vrajbă; în poară= împotrivă, în contra, în ciuda; a se pune în poară= a se contrazice, a se împotrivi, a se lua la ceartă.

<sup>8</sup> Dârmon=ciur cu gări mari pentru cernutul cerealelor; a trece prin ciur și prin dârmon=a cerceta, a examina cu atenție, a căpăta multă experiență.

<sup>9</sup> A salva.

dar pe care e bine să le înțelegem când citim opere ale cărturarilor din trecut.” (*Diată*, p.60) – înțelegerea cuvintelor spre o reală receptare a text-discursului beletristic. // „Atât *lustru*<sup>10</sup>, cât și *lamură*<sup>11</sup>, a *lămuri*<sup>12</sup>(cu sens arhaic), prin raritatea lor, au o savoare deosebită, o aură poetică.” (*Lustru*, p.61)

•Constatare: „Cuvintele la care ne-am referit astăzi: *Decindea*<sup>13</sup>, *crivină*, *țal*, *chervan*, după cum se poate deduce, nu sunt încă în vocabularul pasiv, ele nu și-au pierdut cetățenia limbii, putându-se încă bucura de a-și găsi locul în comunicări contemporane nuanțate.” (*Decinde*, p.25)

•Observații pertinente pentru limbajul poetic: „Este interesant ultimul citat („Iar pe urmă l-au scos *îma* împăratului și l-au dat la *maică*-sa” - Neculce n.n.), în care sunt folosite *îmă*<sup>14</sup> și *maică*, adică o sinonimie poetică, evitându-se, în acest fel, repetiția.” (*Pembé*, p.52)

•Demonstrarea, argumentarea, persuasiunea: „Îl găsim și la Sadoveanu: „Acela aduce cu dânsul șapte *antale*<sup>15</sup>...”(*Astrucare, robace*, p.34)// „Din ultimul cuvânt discutat, dar și din altele, putem deduce interesanta istorie a cuvintelor, care lămurește atâtea aspecte de viață.” (*A certa, limbă*, p.57) –

<sup>10</sup> Interval de cinci ani.

<sup>11</sup> Partea cea mai bună, mai curată și mai aleasă dintr-un lucru; floarea, fruntea, crema a ceva

<sup>12</sup> A face limpede, a clarifica; a se purifica.

<sup>13</sup> „*Decinde*=dincolo, de cealaltă parte, partea reliefului mai joasă din preajma unei ape, lunca ei; *crivină*=cotitură; *țal*=chelner care încasa costul consumației într-un local public; *chervan*=car mare pentru transportul mărfurilor și al persoanelor, șir lung de trăsură și de care” – în „*Decinde*”, *op.cit.*, pp.24-25.

<sup>14</sup> „În careurile rebus, se indică frecvent „mamă, învechit” cu trei litere. Este vorba de cuvântul *imă*.”, *op.cit.*, p. 52.

<sup>15</sup> Butoi mare de stejar.

limba=oglinda societății, a epocilor, a istoriei.

La o lectură atentă ne surprinde plăcut mărturisirea în demersul unui „Proiect lingvistic” al d-lui Enăchescu: „Este interesant că la aproape 300 de ani după Dosoftei, spune autorul, M. Sadoveanu utilizează cuvântul (discutat). Astfel: <<Cât ține *lucoarea*<sup>16</sup>, păru un punct în imensitate...>>; <<Focul fu înviorat din nou... *Lucoarea* lui se întinde...>> Iată un argument pentru titlul unei cărți: <<De la Varlaam la Sadoveanu>>. (*Tabun, ceair*, p.37)

În concluzie, Timotei A. Enăchescu și-a atins obiectivul propus, și anume: interesul pentru cultivarea limbii române a cititorului implicat în cotidian, care fructifică notorietatea și autoritatea lingvistului, recunoscându-i potențialul cultural și persuasiv, care, prin intertext sau prin decalc lingvistic, prelucrează realitățile culturale și socio-politice într-un imaginar critic. Este acesta un procedeu prin care influențează lectura cititorului, optând pentru exemple edificatoare supuse cu seriozitate și cu aplicație analizei semantice și interpretării stilistice. Angajat într-un permanent feedback cu autorul, cititorul confirmă receptarea și inserția în stilul individual a lexemelor propuse pentru scrierea glosarului fințial al limbii române.

„Ar merita (...) să ne înfățișăm, cu limba noastră, la judecata istoriei (...), scria Noica. Cu limba noastră, noi dăm acea <<iscusită oglindă a minții omenești>> (Miron Costin) în care

<sup>16</sup> Lumină, lucire, strălucire.

gândul de totdeauna și omul de pretutindeni să-și vadă chipul.”<sup>17</sup>

În finalul lecturii acestei cărți, ce, la suflet, merge, subscriem opiniei lui Alexandru Gafton, care o apreciază ca fiind asemenea unui „manual de latină, din care tinerii învață deopotrivă o limbă, cu modalitățile în care aceasta este construită și funcționează sub aspect lingvistic, iau cunoștință de trăsăturile unui limbaj, acționează conținuri culturale, edificându-se ca ființe morale.”<sup>18</sup> Recomandăm cartea cu căldură tinerilor cititori, mai cu seamă studenților - discipoli angajați într-un dialog cu maestrul într-ale limbii române *rost și rostuire*.

„Limba își are dialectica sa, subliniază autorul. Partea cea mai mobilă, cea mai deschisă este lexicul, vocabularul, deoarece în acest compartiment este mai evidentă legătura organică între gândire și limbă, precum și raportul limbă-social.” – considerăm aceasta drept confesiunea unui om dinamic, activ, mereu implicat în eveniment, scrierea lui fiind *porta voce* a spectacolului urban mureșean.

Cartea d-lui Timotei A. Enăchescu pledează pentru întruparea universalului în limba istorică, *recte* limba română cu subdialectele acesteia (și varianta moldovenească de dincolo de Prut), fiindcă gândim și creăm doar în cuvintele noastre.

### Luminița CHIOREAN

**Mircea Braga, *Rătăcind prin canon*, Editura Tipo Moldova, Iași, 2013**

Studiile de istorie literară ale criticului, istoricului literar și universitarului Mircea Braga se impun prin rigoare, suplețea detentei teoretice, atenție la detaliile textului și vocația revelării unor resurse adesea ignorate ale documentului literar. Cărți precum *Recursul la tradiție. O propunere hermeneutică*, *Istoria literară ca pretext*, *Destinul unor structuri literare*, *Decupaje în sens*, *Conjuncturi și permanențe*, *Când sensul acoperă semnul*, *V. Voiculescu în orizontul tradiționalismului*, *Pe pragul criticii*, *Cultura – o utopie asumată*, *Teorie și metodă*, *Dincolo de binele și de răul culturii (Friedrich Nietzsche)*, *Rătăcind prin canon* sau *La izvoarele aventurii metodologice moderne* relevă disponibilitățile analitice ale criticului, dar și deschiderea conceptuală față de domenii metodologice fecunde pentru studiul literaturii. În acest context, se poate spune că Mircea Braga s-a remarcat mai ales prin „atenția permanent focalizată pe normativul axiologic, dincolo de varietatea deopotrivă de semnificativă ca și aceea a orientărilor științifice și filosofice contemporane” (Florin Mihăilescu).

*Rătăcind prin canon* (Editura Tipo Moldova, Iași, 2013) reunește studii și articole de istorie literară care, așa cum precizează autorul în *Notă asupra ediției*, dovedesc „un anume stadiu al nivelului de informații, de gândire și de expresie al autorului”. Demne de interes, observațiile cu privire la destinul istoriei literare relevă un spirit viu, deschis la noutate metodologică, lipsit de inhibiții în fața

<sup>17</sup> Constantin Noica, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, Ed. Eminescu, 1987, p.7.

<sup>18</sup> Alexandru Gafton, „Prefața” la volumul recenzat, p.5.



trecutului literar, dar și în fața provocărilor actualității. Ilustrativ este, în această privință, textul cu aspect programatic *Cîteva întâmplări din realitatea imediată a istoriei literaturii*, în care este expusă necesitatea unei percepții axiologice a operelor literare: „Entitățile estetice, asamblate într-un corpus în interiorul căruia nu este sesizată decît mișcarea mecanică a prezențelor neraportate la valoare sau, frecvent, apelînd la un «canon» care face abstracție de axiologic în favoarea mulțimilor amorfe, oferă doar un tablou indiferent, suprimînd orice tentativă de apropiere și apropiere.” Studiile lui Mircea Braga despre Alecsandri, Titu Maiorescu, Arghezi, Sadoveanu, Rebreanu, G. Călinescu, Petru Dumitriu, A. E. Baconsky ș.a. expun, dincolo de miza lor esențială (analiza operelor, incursiunile în istoria literaturii române sau reconstituirea documentară) și dinamica raporturilor atît de complexe, fluide, paradoxale dintre critica literară, teoria literaturii și resursele metodologice ale unei explorări hermeneutice. Referindu-se la itinerariul adesea fluctuant al operelor literare, la destinul lor paradoxal, criticul subliniază că, nu de puține ori, unele istorii ale literaturii nu pot să abandoneze un vag, sau mai pregnant, halou muzeal, prin conservarea unor „informații neutre”, ce eludează factorul axiologic sau devenirea paradigmelor literare, astfel încât se produce o stagnare (mumificare) a entităților estetice: „Cîndva, la începuturi, au cultivat oarecum și axiologicul, apoi l-au mumificat, încât astăzi asistăm la spectacolul trecerii și pe-trecerii valorilor fără viață în vastul cimitir didactic”.

Mircea Braga sugerează, în acest context, o continuă redimensionare a perspectivelor hermeneutice, cu atît mai mult cu cît canonul este, prin definiție, conservator, situându-se, de multe ori, în răspar cu evoluția sensibilității estetice a unei epoci. Din acest motiv, Mircea Braga explorează și evaluează orizontul unor texte literare prin apelul la resurse metodologice diverse, de la ideea filosofică, la conceptualizările teoriei literaturii, la demersul psihologiei, al abordărilor comparatiste sau fenomenologice. Relevant în această privință este studiul *Epoca marilor clasici – un canon bolnav?*, în care criticul repudiază „mortificarea sub egida indestructibilității unui sistem de valori odată constituit”, considerând că o astfel de atitudine hermeneutică este, pur și simplu, „neculturală prin tabuizarea antecedentelor și prin suprimarea înțelegerii critice”. Sunt demontate, cu luciditate, unele ticuri și poncife ale receptării, între care acela care situează poezie eminesciană în orizontul unui romantism întârziat, inadecvarea explicându-se prin faptul că este vorba de un „«timp întârziat» și nu acoperă, semnificativ, nici măcar realitățile «formale» ale epocii pe care o numim a «marilor clasici»”.

Îndelung și în mod exagerat exploatată, cu precădere în mediile didactice, formula „*epoca marilor clasici*”, poate părea anacronică, lipsită de pregnanță, deoarece „nu întotdeauna raportarea strictă la geografia faptelor literare este concludentă pentru valoarea unei anumite creații naționale. «Anacronia» sau «protocronia» și în egală

măsură «diacronia» rămân de cele mai multe ori simple repere formale, cu prea puțină deschidere axiologică”. Demne de real interes sunt conexiunile relevate între unii scriitori ai epocii, a căror creație a fost stimulată de un dialog fertil, de sugestii, corelații, de un context emulativ propice. Slavici, de pildă, „așa cum îl știm astăzi, este fără îndoială «creația» lui Eminescu”, în măsura în care, așa cum observă autorul, „cultura nu este o «stare» ce se dezvoltă în izolare absolută: prezența partenerului, chiar redus la nivelul de simplu auditor, este stimulată, determinând clarificări, nuanțări, adânciri, de unde continuitate în efort și tendința spre permanentă expansiune a dispozițiilor de acumulare”. Avatarurile canonului literar românesc sunt ilustrate, în această carte, prin analizele atente ale unor opere literare semnificative, prin interpretarea unor toposuri recurente, ale unor imagini persistente, în studii consistente, sub raportul interpretării și al deschiderilor teoretice de indiscutabilă pregnanță și adecvare: *Ion Ghica. De la construct utopic "pur" la valoare culturală*, *Drumul întors al lui Slavici*, *Caragiale și obsesia „umbrei”*, *Camera cu oglinzi a interpretării (Ion Creangă)*, *Teatrul lui O. Goga: autenticitate, retorică și eficiență*, *Între epică și istorie („Vâltoarea” lui I. Agârbiceanu)*, *Paradoxul Cercului*, *„Cinleandra” – la limite și dincolo de ele*, *Dramaturgia blagiană sau Triumful artisticului*, *Generația unui eșec prelungit (Oscar Lemnar)*; *Insurgența onirică – între poezie și context*.

Explorarea unor opere literare din perspective inedite se realizează și prin problematizarea unor aspecte îndeobște

trecute cu vederea sau insuficient relevate anterior, cum este circumscrierea operei voiculesciene (*Mitologie și religie. V. Voiculescu – la incidența cu sacrul*) din perspectiva traiectoriei sale dinspre proiect spre realizare, considerându-se că această creație „marchează, pas cu pas, drumul dinspre proiectul expresiv spre cel al sensului până la descoperirea proiectului în proiect, dezvăluind acorduri și dezacorduri, apropiindu-și absențe și prezențe, sub specia unei trăiri al cărei efort de a se cuprinde pe sine a prins contur, în final, într-o retorică a posibilului”. Detașarea de existența profană, proiectarea trăirii într-un orizont al sacralității, religiozitatea („căutare și drum către ne-timpul de dinainte și de după ființă”) reprezintă repere esențiale ale parcursului creator al lui Vasile Voiculescu pe care criticul le evaluează cu tact, subtilitate a analizei și detentă a imersiunii în spațiul fluctuant al imaginarului: „Nu se schimbă nimic din modul de a fi în lume al lui Voiculescu, nu se petrec mutații substanțiale, transformări în altceva, alterări majore; vorbim doar de o acutizare, de o împlinire până la limită. Cu alte cuvinte, adevărul lui Voiculescu nu mai este doar conținut, ci și vizibil, devine palpabil, capătă formă, primește aura exprimabilului”. Surprinzând rățăcirile, metamorfozele și avatarurile canonului, Mircea Braga reușește să redea, în studiile sale, printr-o subtilă *mise en abîme*, ipostazele multiple ale propriilor explorări în acest spațiu provocator al istoriei literaturii române.

**Iulian BOLDEA**

**LIST OF AUTHORS**

- BOLDEA Iulian, Prof. PhD, *Petru Maior* University of Târgu-Mureş
- BOZEDEAN Corina, Assistant Prof. PhD, *Petru Maior* University of Târgu-Mureş
- BUDA Dumitru-Mircea, Assistant Prof. PhD, *Petru Maior* University of Târgu-Mureş
- BUTIURCA Doina, Associate Prof. PhD, *Sapientia* University of Târgu-Mureş
- CHERECHES Alexandra, Estudiante de Máster de Formación de Profesorado en la Universidad de Alcalá
- CHIOREAN Luminița, Associate Prof. PhD, *Petru Maior* University of Târgu-Mureş
- CIOANĂ Costel, PhD, Scientific and cultural coordinator of the *Ancient Western Art Museum* of the Romanian Academy
- CISTELECAN Al., Prof. PhD, *Petru Maior* University of Târgu-Mureş
- CULEA Mihaela, Assistant Prof., PhD, *Vasile Alecsandri* University of Bacău
- FILIMON Eliza, Assistant Prof. PhD, University of the West, Timișoara
- FIRICĂ Ștefan, Assistant PhD, University of Bucharest
- GIRÓN-GARCÍA Carolina, PhD, English Studies Department *Universitat Jaume I* (Spain)
- LAKO Cristian, Assistant, *Petru Maior* University of Târgu-Mureş
- LIRCA Corina Alexandrina, Assistant PhD, *Petru Maior* University of Târgu-Mureş
- MEHTA Naveen K, Dr., Associate Professor & Head Communication Skills Department, Mahakal Institute of Technology, Ujjain (MP) India
- NĂZNEAN Adrian, Assistant, PhD, University of Medicine and Pharmacy, Târgu-Mureş
- NĂZNEAN Andreea, PhD Student, “Al. I. Cuza” University of Iași
- NISTOR Eugeniu, Assistant Prof. PhD, *Petru Maior* University of Târgu-Mureş
- POPA Marius, PhD Student, “Babeş-Bolyai” University of Cluj-Napoca
- RUS Maria-Laura, Assistant PhD, *Petru Maior* University of Târgu-Mureş
- ȘTEFĂNESCU Dorin, Associate Prof. PhD, *Petru Maior* University of Târgu-Mureş
- ȘTEFANOVICI Smaranda, Associate Prof. PhD, *Petru Maior* University of Târgu-Mureş