

STUDIA

UNIVERSITATIS “PETRU MAIOR”

PHILOLOGIA

13

TÂRGU-MUREȘ

2012

CONSILIUL ȘTIINȚIFIC

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

COLEGIUL DE REDACȚIE

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

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

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

Tehnoredactare: Korpos Csilla

ISSN 1582-9960

Nr. 13/2012

Published by

Editura Universității „Petru Maior”, Târgu-Mureș, România, 2012

Str. Nicolae Iorga, nr. 1.

540088, Târgu-Mureș, România

Tel./fax 0265/211838

e-mail : dumitrubuda@gmail.com

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

STUDIA UNIVERSITATIS „PETRU MAIOR”

PHILOLOGIA

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

SUMAR – CONTENTS – SOMMAIRE – INHALT

Studii și articole

Al. CISTELECAN, <i>Prima noastră poetă (una creștină și naïvă) / Our first poetess (a Christian and naïve one)</i>	5
Iulian BOLDEA, N. <i>Steinhardt – paradoxurile eseului / N. Steinhardt – The Paradoxes of the Essay</i>	10
Dorin ȘTEFĂNESCU and Sorin SUCIU, <i>V. Voiculescu's Sonnets: Eros, Flight into the Light of Agapè</i>	16
Luminița CHIOREAN, <i>Configurarea tropică a eseului poetic stănescian / The Tropic Configuration of the Stănescu's Essay</i>	26
Doina BUTIURCĂ, <i>The Foundations of the Aesthetics of the Sacred</i>	37
Eva Monica SZEKELY, Adriana NISTOR, <i>Parteneriatul masteranzii/profesori. (Re)lectura critică vs. (re)scrierea critică / The Master Candidates/Teachers Partnership. Critical Re(Reading) vs. Critical Re(Writing)</i>	43
Valerica SPORIȘ, <i>Valențe semantico-stilistice ale timpurilor verbale în limba română. Perfectul indicativului / Semantic-Stylistic Valences of the Verbal Tenses in Romanian Language. The Perfect Indicative</i>	64
Silvia PITIRICIU, <i>Lingvistica cifrelor / Linguistics of Numbers</i>	74
Daiana FELECAN, <i>Antroponimele neoficiale (an) – realizări discursive ale „nivelului individual” al limbajului / Unofficial Anthroponyms – Discursive Accomplishments of the “Individual Levels” of the Language</i>	79
Eugeniu NISTOR, <i>Aspecte ale eficacității stilului în retorica lui Aristotel / Aspects of the Style Efficacy in Aristotle's Rethoric</i>	88
Adriana TEODORESCU, <i>Reprezentarea morții în opera literară a lui Anton Holban / The Representation of Death in the Literary Work of Anton Holban</i>	95
Claudia TĂRNĂUCEANU, <i>O interogație ciceroniană preluată de Sallustius / A Ciceronian Interrogation Taken from Sallust</i>	115
Dumitru-Mircea BUDA, <i>Mirajul autoficțiunii / The Mirage of Autofiction</i>	119
Diana CÂMPAN, <i>Poezia sinelui încifrat. Coduri ermetice în poezia lui Eugenio Montale și Giuseppe Ungaretti / The Poetry of the Hidden Self. Hermetic Codes in the Poetry of Eugenio Montale and Giuseppe Ungaretti</i>	146
Simina-Maria TERIAN, <i>Reîncadrarea textemelor în discursul informativ. O abordare din perspectiva lingvisticii integrale / The Reframing of Textemes in the Informative Discourse: An Integral Linguistics Approach</i>	155
Maria-Laura RUS, <i>Izotopia spațiului universal la Ion Creangă / The Isotopy of Universal Space in Ion Creangă's Work</i>	164
Emanuela ILIE, <i>Un caz poetic încă neclădit: Mircea Popovici / A poetical cold case: Mircea Popovici</i>	169
Liliana TRUȚĂ, <i>Cojile ființei și fețele timpului în Exuvii de Simona Popescu / The Layers of the Being and the Faces of Time in Exuvii by Simona Popescu</i>	175

Cristina RADU-GOLEA, <i>Echivalența semantică dintre un numeral și un substantiv, în limba română / Semantic Equivalence between a Numeral and a Noun, in the Romanian Language</i>	182
Dragoș Vlad TOPALĂ, <i>Terminologia unităților de măsură (aspecte etimologice) / The Terminology of the Measure Units (Etimological Aspects)</i>	187
Liliana ALIC, <i>Les idées reçues face au défi de la traduction</i>	190
Eugenia ENACHE, <i>Le théâtre de Maurice Maeterlinck. Sous le signe de l'absence</i>	201
Corina BOZEDEAN, <i>L'imaginaire animal chez Henry Bauchau</i>	208
Smaranda ȘTEFANOVICI, <i>Catholic Intolerance in the Movie 'Doubt'</i>	213
Ramona HOSU, <i>(Ex)Change, Identity, Reality and Meta/fiction. David Lodge's 'Tale'</i>	219
Soghra NODEH & Farideh POURGIV, <i>Form is the Ultimate Gift': Showalter's Linguistic and Cultural Model of Gynocriticism in Adrienne Rich's a Change of World</i>	227
Daniel THOMIÈRES, <i>Is Sex Necessary?: Tristram Shandy's Bend Sinister</i>	243
Rocío Peñalta CATALAN, <i>Le Corbusier, An Architect on the Way to the East: Impressions and Drawings</i>	265
Călin D. LUPIȚU, <i>Labyrinths of the Uncanny in Hesse's Steppenwolf and Kafka's the Metamorphosis</i>	276
Florica BODIȘTEAN, <i>Heroic and Erotic in Hemingway's War Novel</i>	284
Attila IMRE, <i>The Never-Ending Story of Bible and Qur'an Translations</i>	293
Bianca-Oana HAN, <i>The Simplicity of the Complexity on the Translation of Specialised Texts</i>	303
Stăncuța Ramona DIMA-LAZA, <i>Literary Trends and Criticism in Post-War British Fiction</i>	308
Dana RUS, <i>Imagery Vs. Reality in the Perception of American Exceptionalism</i>	314
Nicoleta Aurelia MEDREA, <i>Kipling and the Colonization of Imagination</i>	320
Eliza Claudia FILIMON, <i>Spaces of Time in the Movie Tristram Shandy: A Cock and Bull Story (2006)</i>	329
Corina Alexandrina PUȘCAȘ, <i>The Zuckerman Series by Philip Roth – The Evolution of an Extended Project</i>	337
Cristina NICOLAE, <i>The Suicidal Self</i>	341
ZOLTÁN Ildikó Gy., <i>'The Fourth Dimension' Time in English Idioms</i>	350
Cristian LAKO, <i>The Elements of the Website Localization Process</i>	358

Recenzii

Al. CISTELECAN, Ioan Milea, <i>Lecturi bacoviene</i> , Editura Limes, Cluj, 2010 Error! Bookmark not defined.	
Iulian BOLDEA, Lucian Boia, <i>Capcanele istoriei. Elita intelectuală românească între 1930 și 1950</i> , Editura Humanitas, București, 2011	367
Doina BUTIURCĂ, Angela Bidu-Vrânceanu (coord.) <i>Terminologie și terminologii</i> , Editura Universității București, 2012.....	370
Dumitru-Mircea BUDA, Laurențiu Blaga, „Guga”, Editura UartPress, Tg. Mureș, 2012	373
Iulian BOLDEA, Livius Ciocârlie, <i>La foc mărunț</i> , Editura Cartea Românească, București, 2012	378
Dumitru-Mircea BUDA, Virgil Ierunca, <i>Românește</i> , Editura Humanitas, București, 2005; / <i>Subiect și predicat</i> , Editura Humanitas, București, 1993	380

PRIMA NOASTRĂ POETĂ (una creștină și naivă)

Our first poetess (a Christian and naïve one)

AI. CISTELECAN¹

Abstract

The essay throws a critical and esthetical light on a manuscript dating from 1826, which was recently put into circulation, and which contains the poems of the nun Xenia Iordachi Hagiu. After a biographical overview and a brief panorama of the historical context, the essay underlines the proper qualities of Xenia's poems: their naivety and imaginative spontaneity, the fluency of versification, the candor of the dialectal language and its aphoristic standing.

Keywords: Xenia Iordachi Hagiu, religious poetry, nun, spontaneity, naivety, hymnal fervor.

Rămasă ca și necunoscută pînă de curînd, călugărița Xenia Iordachi Hagiu e, de fapt, prima noastră poetă în mod absolut. Cu o versificație spontană, apropiată de fluența folclorică, Xenia e, desigur, o poetă creștină, de un creștinism destul de naiv, dar cu atît mai autentic. N-are orgolii literare, ba nici chiar creative (deși are o precizată conștiință poetică), convinsă cum e că puținul har de stihuitoare îi este dat de sus. Are, deci, umilința creatorului care se știe o simplă unealtă nevrednică și, mai ales, un simplu transmițător de mesaj, care nu vine de la el și nu e inventat de el. Xenia respectă, din pietate, distincția operată de Dorin Ștefănescu între "textul poetic" și "textul religios", părăind să știe că în vreme ce "textul poetic vorbește de la sine și reușește să o facă prin arta cuvîntului", fiind "creator de vorbire", "textul religios slujește cuvîntul Altuia care vorbește," fiind doar "investit cu darul vorbirii".² Xenia n-are, firește, drame de credință și e departe de dialectica tensionată a credinței din, bunăoară, poemele lui Arghezi, unde, după cum zice Iulian Boldea, "omul și Dumnezeu apar /.../ angajați într-o dispută fără soluție, plină de fervoarea căutării și a identificării".³ Xenia are o credință spontană și totală, lăsîndu-se cu totul în mîinile Domnului.

*

La cum arată peisajul nostru literar de pe la 1820, Xenia Iordachi Hagiu nu l-ar fi compromis deloc. Ba dimpotrivă. Poate că nu-i așa de "artistă" și de pricepută la cele literare precum Văcăreștii, Prale sau Mumuleanu, dar, în schimb, are o spontaneitate și o candoare a versificației și imaginației cum nu prea aveau contemporanii ei. Și-n plus, e modestă, nu umblă după glorie literară, mulțumită cu renumele dobîndit "în mînăstirea Agapia și în tot ținutul Neamț", după cum ne

¹ Prof.univ.dr., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureș

² Dorin Ștefănescu, *Înțelegerea albă*, Editura Paralela 45, Pitești, 2012, p. 104.

³ Iulian Boldea, *Sacru și profan în poezia lui Tudor Arghezi*, în *The proceedings of the European integration-between tradition and modernity congress*, volume number 2, 2007, p.114-124

certifică Ioanichie Bălan.⁴ Din păcate, manuscrisul ei de *Stihuri* (vreo 2000 de versuri, după număratoarea lui N. A. Ursu)⁵ a rămas aproape necunoscut pînă la ediția de la Gunivas – o ediție elegantă și făcută după toate rigorile valorificării unui manuscris. Xenia nu era însă chiar necunoscută de vreme ce Ioanichie Bălan îi face stihuitoarei un portret în *Pateric românesc* - ba chiar și strînge cîteva date pentru o schiță biografică. Cele aflate de Ioanichie Bălan au fost completate de cercetările lui N. A. Ursu, dar tot puține au rămas (luăm aceste date din *studiul introductiv* al lui N. A. Ursu). Xenia ar fi fost fiica biv-vel armașului Iordache Hagi și ar mai fi avut o soră – Catinca. Ioanichie Bălan zice că părinții au dat-o la învățătură, dar cînd au vrut s-o mărite, Xenia a ales viața monahală, mai întîi la Socola și apoi la Agapia. Iordachi – cît o fi fost el de ”boier sau boiernaș”, proprietar de ”zece liudi⁶ - nu stătea prea bine, de vreme ce pe Catinca, rămasă mireană, o înzestrează cu ”două pogoani vii” în Dealul Mare biv vel spătarul Mihalache Cerchez, care zice și că ”am crescut-o eu în casa me”.⁷ Lipsa zestrei va fi atîrnat și ea în drumul Xeniei spre mănăstire, dar stihurile ei nu plîng după lume. La Agapia, zice Ioanichie Bălan, ”cuvioasa Xenia se nevoia mai ales cu slujba la biserică, cu privegherea de noapte, cu citirea sfintelor cărți și cu rugăciunea lui Iisus. Ascultarea ei era cîntarea la strană, îngrijirea bisericii, iar în timpul liber facerea de stihuri versificate spre lauda lui Dumnezeu și mîngîierea sufletului. Căci, ducînd o viață cu totul aleasă, în post, în smerenie și în neadormită rugăciune, și fiind iluminată cu multă învățătură de carte, shimonahia Xenia se învrednicise de la Dumnezeu cu darul facerii de versuri duhovnicești. Și era renumită această cuvioasă în mănăstirea Agapia și în tot ținutul Neamț pentru sfințenia vieții ei și pentru alesele stihuri bisericești pe care le scria.”⁸ Ca stihuitoare, Xenia era destul de vrednică și inspirată, nu mai puțin și harnică. ”Versurile sale – zice Ioanichie Bălan -, adevărate imne și cîntări de bucurie, sunt izvorîte dintr-un suflet curat și împăcat cu Dumnezeu. Ele cheamă toată suflarea să laude pe Domnul și să mărturisească minunile Lui. Astfel, smerita Xenia este cea dintîi poetă în trecutul neamului nostru iar *stihurile* ei formează prima carte de imne românești”⁹. Limba acestor stihuri, după cum subliniază N.A. Ursu, e plină de ”particularități dialectale moldovenești”¹⁰ (ceea ce ar putea fi, într-adevăr, semn de cultură precară, de autodidact, cum sugerează autorul studiului), dar tocmai naturalețea acestei culori dialectale ne arată o limbă fragedă, de o candoare admirabilă și de o inocență creativă euforică. Xenia scrie cum vorbește, doar că ritmat și cu vădită

⁴ Protosinghel Ioanichie Bălan, *Pateric românesc ce cuprinde viața și cuvintele unor sfinți și cuvioși părinți ce s-au nevoit în mînăstirile românești (secolele IV-XX)*, Ediția a II-a, Tipărit cu binecuvîntarea Înalt Prea Sfințitului Dr. Antim, Arhiepiscopul Tomisului și Dunării de Jos, Editura Arhiepiscopiei Tomisului și Dunării de Jos, Galați, 1990, p. 397. Portretul e folosit și de N. A. Ursu în: *Studiu introductiv* la: Shimonahia Xenia Iordachi Hagi de la mănăstirea Agapia, *Stihuri*, manuscris autograf din anul 1826, Ediție îngrijită de Eugenia Dima, Studiu introductiv de N. A. Ursu, Editura Gunivas, Chișinău, 2012, p. XVII.

⁵ N. A. Ursu, *Studiu introductiv*, p. XVI.

⁶ Idem, pp. XXII-XXIII.

⁷ Ibidem.

⁸ Ioanichie Bălan, *op. cit.*, p. 397.

⁹ Idem, p. 398.

¹⁰ N. A. Ursu, *op. cit.*, p. XXIII.

efervescentă plastică. După cum zice, pe copertă, Eugenia Dima (care a redactat și un riguros *glosar*, nu doar s-a îngrijit cu acribie de editarea manuscrisului), în stihurile Xeniei ”se simte sinceritatea, vibrația emoțională”; ca și temperatura devoțiunii, fervoarea imnică și ingenuitatea unei credințe depline, smerită și fără poticniri. Xenia e fluentă în versificație, merge – cu aproximație – pe euritmii folclorice, naturale, fără mari scrupule însă. Dacă ritmul nu iese, dacă metrica nu corespunde sau ”eufoniile” nu se armonizează, nu-și face mari probleme de euritmă și ”ermonie”: învinge dificultățile cu licențe simpatice, sare peste hopuri cu nonșalanță. Firește că Xenia versifică scene și parabole biblice, le face, ca să zic așa, ”recitative”, preamărește virtuțile credinței și virtuțile în general, se ține de sinaxar (maicile îi recitau versurile la sărbători) și compune – mai avântat, cu devoțiune mai aprinsă – imnuri către Fecioară (un fel de mic acatist) și către Mîntuitor. Nu pune teme de la ea: ea servește doar, are conștiință de unealtă modestă. Normal, versurile iau adesea turnură preceptistică, fac aforistică, întrucît stihurile Xeniei sunt și carte de învățătură și îndreptare și trag – obligatoriu - la sentențiozitate. Caietul se și deschide, de altfel, cu o profesiune de adevăr, cu o mărturisire în tăria credinței (într-o minunată moldovenească): ”Adivărul în veac rămîni,/ Minciuna nu-l va răpuni,/ Macar di se luptă foarti,/ Vrînd di pre pămînt a-l scoati./ Însă pren curgire vremii/ Va lipsi boldul smintelii/ Și se va face uniri,/ În dooă părți răsplătiri”. Xenia știe, de fapt, ce face, și-și conturează singură structura și conținutul caietului, care cuprinde ”Cuvîntari di măriri,/ Di laudi alcătuirii,/ La orînduieli sfinti,/ Cîti s-au văzut pliniti./ Încă mai sînt și jeluiri,/ Și oarecari povistiri,/ Cugetări folositoari,/ Urmînd ca într-o cîntari,/ Duhovnicești la voroavă,/ Politicești la podoabă”. Iată o conștiință poetică asumată, cu întreaga umilință a celui ce se știe învrednicit doar prin grația de sus, nu prin merite personale. Căci Xenia e mereu conștientă că e doar o unealtă și că în această calitate – și numai în această calitate - nu poate tăcea minunile dumnezeiești. Nu-i de mirare că imboldul prim îi vine de la Sf. Augustin (deși ortodoxă, îi zice ”sfîntul”, nu ”fericitul”; e o abatere din empatie, evident) și de la imperativitatea impusă de el în mărturisirea acestora; dar cu ce drastică umilință își asumă chemarea: ”așe și mie, lepădăturii, din sfărmiturili mesii celui bogat împărtășindu-mă, au doar mi se cadî a tăce și a nu mărturisî”?! Desigur, nu, așa că ”izvodește” ”această carti di laudi pren stihuri, spre mîngîiere sufletului meu și cui o va priimi”.

După canoane și cutume (cărți bisericești se vede că citise, chiar dacă nu stătea prea bine cu cele ”laice”), și Xenia își deschide manuscrisul cu o poetică – una creștină, firește -, un ”imn” al cărții inspirate și al efectelor de ”hrană” ale acesteia. Nu la idee trebuie căutată Xenia (sunt locuri comune, obligate chiar), ci la candoarea ofertei: ”Cartea di siniș grăești/ Cătră cel ci o cetești:/ Cetitoriule iubiti,/ Ceri luare aminti,/ Ceri întreagă-nțelepciuni/ Di la-nchinata Triimi,/ Și apoi mă iscodești,/ Mă gustă și ti hrănești/ Că nu sunt amărăciuni/ La stomahurile buni,/ Nici pricinuiesc eu greață,/ Ci mirează și dulceață./ Di sunt unora sminteală,/ Eu mă știu fără prihană,/ Di-am venit pren proastă mîină,/ Viu esti Cel ci mă mîină./ Că tot izvorul cel

plăcut/ Izbucnești din pământ,/ Și di ari repezală,/ Toată noroirea spală” etc. E, în fond, conceptul de carte al profetilor, conceptul cuvântului ca aliment și medicament, ca rit lustral și salvator. Xenia nu va lucra cu alt imaginar al cărții și nici cu altă misiune a cuvântului. Repertoriul ei imaginativ și atitudinal n-are noutate, e cel consacrat de tradiția liturgică, dar are, totuși, prospețime, în măsura în care reușește să pară unul spontan, nu unul repetitiv. Altminteri, firește că imaginația Xeniei n-are tupeu eretic, e conformistă și pioasă. Atitudinile sunt și ele cele din nomenclatorul imnic și devoțional, căci stihuitoarea se poartă cum trebuie. Și ea e cuprinsă, bunăoară, de ebrietatea inspirației ca ordin și dar divin: ”Toati, ca într-o beții,/ În vremi mi s-au dat și mii/ Di la Cel ci împarti buni/ Cu a Lui înțelepciuni” (nu-i de neglijat la aceste versuri efectul - involuntar caricatural - al limbajului, ceea ce le face subit simpatice). Deși sigură pe temeiul propriului misionarism, nu conține să ceară mereu întăriri de sus, ca să nu smintească: ”Iar și aceasta, Doamne, cei,/ Deacă spre folos mă vrei,/ Deacă va fi sloboziri/ Să priimească vreo firi,/ Cele pren mîinile meli/ Fii spre a Ta plăceri./ Nu fii scandalisiri/ Pren a me nisocotiri./ Că știi, ca un Dumnezeu,/ Că nu esti lucrul meu” etc. Pregătită astfel, cu întăritoarele divine invocate fierbinte, Xenia purcede la o versificare biblică, luînd-o aproape capitol de capitol, de la geneză la Evangheliile. Cu spontaneitatea ei șarmantă și dezarmantă, e prima ”gîndiristă” din poezia noastră, prima care aduce fabula divină pe plai. Nu atît prin strămutare sau permutare, cum făceau Pillat și ceilalți, cît prin ”psihologia” insuflată scenelor biblice: ”Apoi mergi-n Nazaret,/ Fiind micușor băiet./ Deci maică-Sa L-au dat la carti,/ Ci El spune că știi toati,/ Și cu puteri grăiești,/ Nu în dișert să fălești” etc. Dacă ar fi preștiut de doctrina lui Crainic, Xenia ar fi fost cea mai autentică gîndiristă.

Simboluri, taine și virtuți creștine sunt luate și ele, destul de cu metodă, la cîntat (rugăciunea, umilința, suferința, tăcerea, botezul, lacrima, moartea etc.), cu aceeași picturalitate naivă și cu ochii fixați pe exercițiul de ascensiune cerească a sufletului: ”O, lacrămo, sfîntă bai,/ Sau duhovnicească ploai,/ Că nu rămîni-nțelenit/ Sufletul ci te-au priimit,/ Ci ca un pom lîngă izvoară,/ Pren cea sfîntă umezeală,/ Crește roduri poliiti,/ Cerescului arvoniti./ Li saltă pren aburiri/ Cu nespună miroșiri.” Cu aceeași naivitate imediată își spune și rugăciunile și imnele, dar nu uită nici să ceară recompensa cuvenită, amintindu-i Fecioarei de datorie: ”La ceasul ieșirii meli/ Să-m sosești spre mîngîeri,/ Să mă duci la-Împărății,/ Pentru că Ț-am cîntat Ții”. Firește că se simte și copleșită de strălucirea Fecioarei și se scuză ”că nu să poati pren cerneală/ Să-Ț spui toati la iveală” și nici ”nu să poati ca să-Ț scrii/ Podoabili pren condii”. Dar se străduiește și face un entuziasmat acatist al Maicii Domnului, cu deplină încredere în metanoia produsă de lucrarea Fecioarei: ”Căci pren a Ta amețari,/ Ai făcut firii schimbări,/ Schimbînd din adamicească/ Spre viață îngerească”. Atunci cînd se lasă mai în voia imagisticii, Xenia arată capacitate sintetică, unind repede contrariile materiale și nefiind departe de practica oximoronului: ”Dragostea dumnezeiască/ Poati foc să se numească,/ Căci că aprindi pre dor,/ Izbucnind ca un izvor” etc. Ca la prooroci, și la ea iubirea și vocația cîntării sînt ”văpaie” și ”izvor” deodată, iar poetica e pe bază de kenoză: ”Vino, vino, Iisusă,/ Spre

văpaie cea nistinsă,/ Cari întru mini ardi/ Și cântărilor sloboadi”; sau: ”Iisuse, Domnul meu,/ Mă sfîrșești dorul Tău/ Căci cum stau strugurii în teasc/ Și izvoară di vin nasc,/ Așa eu m-am tescuit/ Pentru Tîni, Cel Dorit”. În orice caz, imnurile Xeniei sunt rod strict al rîvnei cerești, nu răspuns la vreo vanitate lumească: ”Flacăra dragostii Tali/ Mă pornești la cîntari,/ Nu vreun îteres di lumi/ Sau dulceață dupre firi”.

Există și cîteva slăbiciuni tematice (sau preferințe), cîteva insistențe de tratare cam redundante. Atenție aparte primește, de pildă, Abel (cărui Xenia îi conturează o psihologie în prelungirea pasajului biblic); sau colocviul sufletului cu trupul/inima; nu mai puțin, stihurile despre moarte (văzută destul de concret: ”Ah, moarti, otrăvit păhar,/ Și la păcătoș amar!/ Căci ti arăți la ei urîtă/ Și, dupre David, cumplită,/ Viind foarte-nveninată,/ Strașnică și-nfiorată,/ Încărcată di unelti,/ Dînd dureri nimîngîeti” etc.), cu cele două variante: a păcătosului și a dreptului. Cu credința ei naiv-populară, Xenia pictează abrupt scenele de deprimare în care dracii văd că le este smuls un suflet: ”Toți dracii să spăimîntează,/ Foarti plîng și să ohtează,/ Gîlcevesc cu tînguiuri,/ Văzînd om făr' di opriri:/ Iată, zici, Iisus/ Ci urgii ne-au adus,/ Rădică omul la ceri/ Pren a smereniei scăr?”. Cam toate scenele, fie cu sfinți, fie cu diavoli, au candoarea frescelor de Voroneț. Naivă cum e, spontană și fluentă, Xenia n-are a se sfii între stihuitoarii de pe la 1820. Iar între cîntăreții de strană, poate sta și acum alături de cei de azi.

N. STEINHARDT – PARADOXURILE ESEULUI

N. Steinhardt – The Paradoxes of the Essay

Iulian BOLDEA¹

Abstract

Nicolae Steinhardt's criticism is full of vitality, with insertions of genuine experiences, a form of criticism in which empathy is the fundamental means of communication/ communion with the literary work. The style of N. Steinhardt's essays is structured from the perspective of a fundamental duality, putting in balance, on one hand, the aspiration for beauty, the cult of the Apollonian forms, the bookish reverie and, on the other, the romantic sensibility, elementality, the Dionysiac ardor to embrace in a vitalist manner both culture and nature. The main asset of N. Steinhardt's essays is, in fact, its element of vulnerability: the pathos, sometimes transformed into rhetoric, leads to a steamed up writing where the performance of the feelings converts the subject in a simple pretext for exalted effusions.

Keywords: N. Steinhardt, paradoxe, essay, sacred, criticism

N. Steinhardt reprezintă, în literatură română contemporană, cazul unui eseist ce a abordat o tematică eterogenă, de la artă, la literatură, religie sau morală. Inteligența și erudiția par să fie atuurile esențiale ale lui N. Steinhardt, dublate însă de o generozitate care îl împiedică să dea judecăți critice ferme sau prea severe. Nicolae Manolescu observă că Steinhardt a scris “despre literatură, artă, morală, istorie și religie; despre scriitorii vechi și noi, români sau străini; era competent în teologie, deși fără studii speciale, ca și în teatru și muzică. Informația lui N. Steinhardt este uriașă. El pare a ști totul despre toate. O memorie excepțională îi furnizează, în orice clipă, datele necesare și îi permite să facă orice conexiune dorește. Aceste calități își au reversul într-o anumită nefixare și, mai ales, într-o generozitate care-l împiedică pe N. Steinhardt să dea judecăți critice în stare a se impune”. *Incertitudini literare* (1980), eseu monografic *Geo Bogza* (1982), *Critica la persoana întâi* (1983), *Escale în timp și spațiu* (1987), *Prin alții spre sine* (1988), *Monologul polifonic* (1991), *Dăruind vei dobândi. Cuvinte de credință* (1992), *Primejdia mărturisirii* (1993) sunt cărți care l-au impus pe N. Steinhardt ca pe unul dintre cei mai înzestrați esești ai literaturii române postbelice. Reputația lui N. Steinhardt după 1990 se datorează mai ales *Jurnalului fericirii*, scriere memorialistică și eseistică derivată din experiența carcerală a autorului. Există, în jurnal, pagini de o rară expresivitate, cum este acest vis, întâmplat în perioada captivității, în care fiorul cvasifantastic se îmbină cu fervoarea trăirii-limită a sacrului: „Și atunci, în noaptea aceea chiar sunt dăruit cu un vis miraculos, o vedenie. Nu-L văd pe Domnul Hristos întrupat, ci numai o lumină uriașă - albă și strălucitoare - și mă simt nespus de fericit. Lumina mă înconjoară din toate părțile, e o fericire totală, și înlătură totul; sunt scaldat în lumina orbitoare, plutesc în lumină, sunt în lumină și exult. Știu că va dura veșnic, e un *perpetuum immobile*. *Eu sunt* îmi vorbește lumina, dar nu prin cuvinte, prin transmiterea gândului. *Eu sunt*: și înțeleg prin intelect și pe calea simțirii- înțeleg că e Domnul și că sunt

¹ Prof.univ.dr., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureș

înăuntrul luminii Taborului, că nu numai văd, ci și viețuiesc în mijlocul ei.”. Despre dialogurile prezente în carte, George Ardeleanu observă că ele sunt „de o diversitate problematica aiuritoare (istorie, religie, filozofie, literatura, viața mondenă, cum-se-spunecodobatura- în-franceza, gastronomie etc.) creează, la prima vedere, o impresie de haos discursiv, de dezarticulare textuală. În realitate, însă, ele sunt o formă de asumare (creștină, dacă vrei și deopotrivă ludică) a polifoniei existențiale, a multiplicității sau a plurivocității umane, a modalităților prin care Steinhardt duce până la ultimele consecințe ceea ce, cu un termen pe care M. Bahtin îl aplica literaturii lui Dostoievski, am putea numi dialogism. În titlul fragmentelor, „Bughi Mambo Rag” rezulta din stenografierea acestor plurivocități care trece dincolo de limbaj”. Amplitudinea tematică a spiritului critic îl încadrează pe N. Steinhardt în categoria eseistilor, cu o capacitate sporită de a asimila în pagina proprie idei, teorii, principii și metode de o mare diversitate, cărora le conferă, însă, acuitatea propriei sale sensibilități atente la nou, la inedit. Eseistul apreciază valoarea culturii, în mod paradoxal oarecum, din perspectiva energiilor vitaliste pe care le adăpostește: „Cultura, când este adevărată și lipsită de farfastăcuri solemne, este un imn de laudă adus vieții. Nu este mai puțin caldă, vivace, puternică, decât viața însăși”. De altfel, chiar conceptul de „trăirism” este, pentru N. Steinhardt depozitat de orice aură negativă, considerând că „prin trăirism nu s-a înțeles și nu trebuie să se înțeleagă decât afirmarea indisolubilității cuplului viață-cultură”. Încercând să identifice și să explice „misterul” operei lui N. Steinhardt, Valeriu Cristea observă că N. Steinhardt „e un anti-purist prin excelență. N. Steinhardt practică o critică adevărată fără a se gândi să se oprească, să se limiteze la ea, fără a se lăsa îngrădit, ca un rob, în domeniul strict al acesteia. E un extraordinar critic care refuză (mai exact spus: nu poate) să fie *numai* critic. El este și un extraordinar moralist, dar și filosof, jurist, istoric, sfătuitor, îndrumător, aproape predicator, om care vrea să edifice”.

Critica pe care o practică N. Steinhardt este ea însăși una vitalistă, cu inserții ale trăirii sincere, este o formă de critică în care empatia este modalitatea fundamentală de comunicare/ comuniune cu opera literară. Pe de altă parte, prin actul critic eul contemplator se caută cu fervoare pe sine în oglinda textului, revelându-și adevăratele impulsuri și elanuri („această dragoste fierbinte, această atracție irezistibilă, această nevoie aproape fizică de libertate și acest sacru dezgust pentru fățarnicie” sau „Neteama, dragostea de libertate, sfruntarea josniciei și mărunțișurilor pornite să ne destrame sufletul și să ne transforme în ceea ce Bergson, atât de plastic a definit, realul dedat după mecanic”). Reliefând principalele dominante ale eseistului, Gh. Grigurcu remarcă: „Precum un seismograf, scriitura lui N. Steinhardt divulgă un temperament romantic, curios, trepidant, *viu*, până la grafia însăși a emoției în stare pură. Subiectivitatea e, așadar, în floare, pe latura ei cea mai vulnerabilă, mai expusă ochiului filistin ori numai frigid, în ciuda normelor propriu-zis critice”. Nu de puține ori, eseistul nu se sfiește să își asume unele rezerve, față de *Cel mai iubit dintre pământeni*, de Marin Preda („*Cel mai iubit dintre pământeni* e un act de curaj și cutezanță, conține și lucruri foarte bune, dar e o lucrare pripită, nefinisată, neunitară. E o confesiune, un pamflet, un protest, un act disperat, însă

e o operă literară neterminată”), față de critica lui Adrian Marino („Îmi pare informat, cult, inteligent și onest; dar nu-i găsesc nimic cu adevărat original și-l cred lipsit de acel suflu moral - în sens foarte larg - fără de care nu încap critica menită a dăinui”) sau față de opera lui Marin Sorescu („E un ironist de mare clasă și un scriitor adevărat, ironia la el pornește din cuget și simțire. Râde și el ca să nu plângă. Cât privește rezistența la timp, acesta-i un mister de nepătruns... Oricum, nu văd impedimente majore. Firește că a scris și banalități, umpluturi, ba și versuri ori proză de circumstanță...”).

Efuziunile mai mult sau mai puțin sentimentale, ca expresie nudă a emoției în fața unei forme artistice abundă în eseurile lui N. Steinhardt („Așa, emoționat, ahtiat, nesățios, cu sufletul la gură, ce n-am văzut”; „Mi-e drag de tramvaiele acestea harnice și spilcuite: copilărește, nebunește, paradisiac”; „Parcă văd Parisul pentru întâia oară. Uimit îmi dau seama că eram de mult îndrăgostit. Îmi vine a mă opri, a săruta zidurile, a dezmiarda pietrele pavajului”). Într-un fragment în care e evocat Parisul, tonalitatea capătă un timbru euforic, de extremă autenticitate a scriiturii, prin care e surprinsă dialectica rezumativă a camuflării și dezvăluirii, a redării sugestive și a simbolisticii suave a unui spațiu geografic încărcat de conotații culturale și livrești incontestabile: „Nu se mai ascunde, nu se mai ferește; cu mărinimie îmi acordă totul. Se despoaie pentru nevrednicul și ticălosul de mine, mă fericește și mă înalță dăruindu-mi să desprind cu ochi tâmpi incomparabile priveliști de natură a entuziasma, a răpi, a înnebuni sufletul și mintea și inima și cugetul și «persoana» și fantezia și rărunchi și toate colțurile și cotloanele din trupul și psihia alesului”.

Vigoarea vitalistă cu care sunt percepute valorile culturale este, însă, temperată de anumite criterii și norme etice subiacente, neconvenționale, deloc rigide, care au, la rândul lor, un fundament afectiv riguros determinat. Sinceritatea, de pildă, este limitată de conturul fragil al personalității individuale, de diversitatea afectelor singularizate la nivelul individualității creatoare: „Excesiva pedalare a sincerității, darea cu voracitate pe față a tuturor nevolniciilor și turpitudinilor personale sau înconjurătoare mi s-a părut o caracteristică puțin îmbietoare a literaturii contemporane”. Referindu-se la „școala de la Păltiniș” și la elitismul cultural care se practica acolo și care condamna la neființă tot ceea ce nu cade sub spectrul filosofiei celei mai elevate, N. Steinhardt e drastic în formulări, chiar dacă acestea camuflează sancțiunea sub faldurile unui stil ceremonios-ecliziastic: „Așa-i și la Păltiniș, la 1600 m. altitudine, întocmai ca pe vârfurile creștelor unde se înălțau castelele nobililor cathari convinși că doar ei – știutorii, curățiii – dețin cheile tainelor și nu-s orbi și prisoselnici. Iar ceilalți toți, băcanii și gloatele de nefilosofi care, *mutatis mutandis*, nici măcar *Fenomenologia spiritului* nu o cunosc și desigur nici pe Kant din scoarță-n scoarță nu l-au citit în ediția (de nădejde) a lui E. Cassirer? *Vor vedea*. Pierduți, fatalmente pierduți, sortiți pieirii și morții veșnice, iremediabilului întuneric”.

Stilul eseurilor lui N. Steinhardt e structurat din perspectiva unei dualități funciare, care pune în cumpănă, pe de o parte, aspirația spre frumos, cultul formelor apolinice, reveria livrescă și, pe de altă parte, sensibilitatea romantică, elementarismul, avânturile dionisiace spre cuprinderea vitalistă a culturii și a naturii deopotrivă. Structuraliștii sunt, de pildă, sancționați în cuvinte cu sonori arhaizante, în tonalități aspre, în care timbrul elegiac

și cel biblic fuzionează („Au înviat Oronte și Trissotin, mai înfiți, mai intransigenți ca altădată! Și invocând vocabule științifice de care prietenii și mentorii femeilor savante, nenorociții de ei, nu dispuneau. Acum să vezi țâfnă, zăvorâtă într-un lexic sacrosanct! Și toți cei care nu aderă la el sunt deîndată meniți anatemei, desconsiderării și prăvălirii într-un secol așezat sub semnul batjocurii. Să nu gândiți că vorbesc în deșert”.

Pe de altă parte, eseistul își exprimă, în termeni fără echivoc, disponibilitatea la nou, la inovațiile modernității, refuzând orice prejudecăți estetice, ca și ancorarea în convenții, în tipare constrângătoare, lipsite de orice valoare epistemologică: „Iaca nu judec să fie așa. Am adevărit, cred, că îndrăgesc din toată inima literatura și arta vremii pe care mi-a fost dat a o apuca; nu am prejudecăți estetice, cu poezia cea mai nouă mă împac de minune, cu pictura, cu muzica așijderea. Dar de prețiozitate, de savantlâc, de adoptarea obligatorie a unui limbaj ritual (socotit ca singur deținător al unei exprimări elegante și cu drept de ieșire în lume) nu mă las impresionat, intimidat, băgat în sperieți. Vorba ceea, pe unde a strâns necuratul surcele, eu am tăiat lemne și de orice fel de *newspeak* (a fost o Sorbonă pozitivistă și sociologică, acum e una fenomenologică și structuralistă) – oricât de neiertătoare și dichisită – nu mă tem. Și nu-s gata să bat metanie la orice altar”.

Atuul scriiturii eseistice a lui N. Steinhardt este, în fapt, și elementul său de vulnerabilitate: patosul, transformat uneori în retorism, conduce la o scriitură inflamată, în care jocul afectelor preface subiectul ce urmează a fi tratat în simplu pretext pentru efuziuni exaltate, precum în fragmentul care urmează, în care eseistul își exprimă satisfacția reeditării operelor lui Mircea Eliade: „Bucuria, desigur, nu a fost numai a mea, ci a tuturor criticilor sau simplilor cititori (mai ales tineri) dornici (ahtiați ar fi mai corect) de literatura autentică, de scrieri nefalsificate, nedecolorate, nespălăcite, neîndobitocite, nedezonorate de legea imitației, legea servilității, legea conformismului, legea prudentei închideri a ochilor și grijuliei astupări a urechilor, legea supra conștiințiozității în aplicarea unor directive plecate de la organe inferioare, precum și de alte aprige și nemuritoare legi și principii înzestrate cu stăpânire în conurile de umbră prin care – asemenea sistemului solar când străbate spații galactice avute în pulbere cosmică – istoria, vai, trece”.

E limpede că tentația eticismului, a moralizării sfătoase, pe care o întâlnim în nu puține dintre paginile lui N. Steinhardt se concretizează într-un ton extrem de plastic, ce adună în sine și imageria apocaliptică, și recursul la austeritate, și dinamica unei reflexivități ce cultivă cu obstinație echilibrul metodologic, punând accentul asupra ideii deontologiei scrisului: „Vai de omul de cultură care nu e întrucâtva și înțelept – și cărturar, în sensul dat cuvântului de vechile noastre texte. Deîndată îl pasc monomania și ticăloasa răceală a scribului și fariseului! Iar informația și necesitatea nu-s totuna cu libertatea. Sărac de maica ăluia de judecă așa. Informația e auxiliar, unealtă de lucru, slujnică (...). Fiți deci tare pe avantajoasa poziție adoptată. Nu vă lăsați amăgit și tulburat de enunțări tăioase. Obrăznicia nu-i recomandabilă în viața de toate zilele. Acolo-s bune respectul, cuvînța, amabilitatea. În domeniul ideilor nu-i tot așa: aici rostirile și sloganele găunoase va să fie – cu hotărâre și necruțare – înfruntate, ba, de este trebuință, demascate, despicate, spintecate, ca balaurii: pulverizate. Praful și cenușa să se aleagă de ele!”. Spiritualizate,

eseurile lui N. Steinhardt se impun mereu prin nevoia de a dimensiona exact o calitate, o însușire umană, un țel, dar și prin recursul la spiritul metodic, capabil să disocieze, să impună limite, să sugereze diferențe („Simpla claritate sprintară și trufașă, îndărătnică, acaparatoare e o utopie, iar întunericul de care pomenește Thomas More se poate să fie un țel științific, adică o strădanie omenească dură și modestă în drumul spre adevăr, drum în cursul căruia ușor te poți rătăci prin deșisuri și te pierde ori de câte ori nu iei aminte la înșelătoarele aparențe, la curse și momeli”).

Scriitura eseistului nu e deloc ocolită de morbul ironiei, o ironie ceremonioasă și delicată, întoarsă uneori asupra-și, sau, alteori, mordantă, casantă, putându-se bănuși, sub masca cerebralității reticente, incisivitatea („Să fie bucuroși cei în cauză de binele pe care-l fac, din minunatele cunoștințe pe care le-au deprins, de talanții lor puși la dispoziție și nerămăși strânși în ștergere, dar să nu le fie străină nici smerenia și nici compasiunea (o cât mai largă, binevoitoare, mărinimoasă compasiune) pentru mai puțin dăruirii decât ei, pentru acei care-și petrec găunoasa lor existență într-o superficialitate, eseistică, literatură și alte diverse forme de amăgire”). Textele cu caracter teologic ale lui N. Steinhardt (*Dăruind vei dobândi*, *Cartea împărtășirii* etc.) se impun printr-o anume austeritate a frazării, prin recursul – cu măsură și echilibru – la alegorie, simbol și metaforă în desemnarea unor figuri biblice sau a unor trepte ritualice în devenirea spiritual-religioasă a ființei umane.

Raportarea la Iisus Hristos e transcrisă în registrul gravității și al solemnului: „Hristos este întotdeauna paradoxal și acționează fără greș în mod neașteptat. Pascal spune că dacă Dumnezeu există, El nu poate fi decât *straniu*. Fapt este că Hristos în viața pământească a acționat întotdeauna altfel decât ne-am fi așteptat. Unde noi credeam că nu are ce căuta, acolo se află. Cu cine credeam că n-are să stea de vorbă, cu acela stă. Parcă dinadins, spre a ne scandaliza, a ne trezi din orbire, din obișnuință, din tabieturi spirituale, pentru a ne șoca (așa cum și *zenul* concepe procedeul *satori* spre trezirea insului din somnolență la cunoașterea adevărului)”. Problematika teologică este pentru eseistul N. Steinhardt una fundamentală. Cu precizarea că ea este percepută dintr-o perspectivă cu totul atipică, operele sale cu caracter religios fiind confesiuni de un autentic patos al apropierii de sacralitate. Pentru N. Steinhardt centralitatea este reprezentată de Divin, de transcendent, de spațiul sacru la care ființa umană aderă prin cuminecare. În concepția lui N. Steinhardt între etic și estetic relația este de consubstanțialitate. În acest fel, denunțarea „pactului cu diavolul” la care s-au dat unii scriitori ce au slujit regimul comunist are, pentru eseist, calitatea unei detente morale purificatoare, capabilă să ofere un remediu eficient amneziei vinovate de care mai suferă mulți scriitori de ieri și de azi.

Bibliografie critică selectivă

1. Ardeleanu, George, *N. Steinhardt și paradoxurile libertății*, București, Editura Humanitas, 2009
2. Ardeleanu, George, *Nicolae Steinhardt*. Monografie, Brașov, Editura Aula, 2000
3. Cernat, Paul, *Exemplar, despre Steinhardt*, în *Observator cultural*, nr. 467 / 26 martie 2009

4. Ciobotaru, Irina, *Lección de „morală” istorică – Despre agonia Europei, Verso*, nr. 38 / 1-15 iunie 2008
5. Ciobotaru, Irina, *Nicolae Steinhardt – intelectualul sub povara istoriei, Tabor*, nr. 5, august 2008
6. Grigurcu, Gheorghe, *O evocare a lui N. Steinhardt, Romania literară*, nr. 12 / 28 martie 2008,
7. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii romane. Cinci secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008
8. Mureșan, Adrian, *Hristos nu trage cu ochiul. N. Steinhardt & Generația '27*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2006
9. Pinteș, Ioan, *Jurnal discontinuu cu N. Steinhardt*, Pitești, Editura Paralela 45, 2007
10. Roatiș, Florin, *Sub semnul lui Alain: N. Steinhardt și Alexandru Băciu*, în *Observator cultural*, nr. 468 / 2 aprilie 2009
11. Sever, Alexandru, *Epistolă despre convertire, Apostrof*, nr. 9, 1997
12. Steinhardt, N., Zăciu, Mircea, Marian Papahagi, Aurel Sasu, coordonare și revizie științifică, *Dicționarul scriitorilor romani, R-Z*, București, Editura Albatros, 2002

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).

V. VOICULESCU'S SONNETS: EROS, FLIGHT INTO THE LIGHT OF AGAPÈ

Dorin ȘTEFĂNESCU¹ and Sorin SUCIU²

Abstract

This paper represents a glimpse into the world of V. Voiculescu's "Ultimele sonete ale lui Shakespeare. Traducere imaginară" ("Shakespeare's Last Sonnets. Imaginary Interpretation"), a glimpse of the heart following the eye through the inner sceneries of our poet's masterpiece. As the title shows, the authors intended to reveal, through Voiculescu's sonnets, two complementary aspects of Love with the help from some critics, Patristic authors and modern theo-philosophers who are trying to institute a phenomenological theology on the grounds of Johannine assertion "God is Love."

Keywords: eros, agapè, sonnet, ethical conscience, transcendental

The aim of our study is to cast a light upon the elements which unravel, in V. Voiculescu's sonnets³, the plait of two terms which define love in ancient Greek of the New Testament and Patristic, *eros* and *agapè*.⁴ The method of solitary style, as H. R. Patapievici names André Scrima's hermeneutics⁵, could explain our attempt to construe Voiculescu's text and some of the major opinions of the Romanian critics on his late period poetry. The way constructs itself under the steps of those who would define its direction, as Miles Davis' creative method reveals to us a master surrounded by young artists touched by the breathe of originality and orchestrated by jazzman's magic and roads opening clairvoyance. Our attempt is made in order to put the reader on the way opened by that trend which tries to set a phenomenological theology⁶ based on the Johannine assertion: "God is Love."⁷

Therefore, we are beginning with a quote from one of Ovidiu Papadima's studies in order to show how was pointed out this entwine of the two terms – which define love - by

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

² PhD. Candidate, „Petru Maior” University of Târgu-Mureș

³ V. Voiculescu, *Ultimele sonete ale lui Shakespeare. Traducere imaginară*, tabel cronologic, prefață și referințe critice de Roxana Sorescu, Ed. Art, București, 2010.

⁴ The other two terms are *storgi* (Στοργή), which defines affection, the love coming from the respect of children towards their parents or the parental love (it could mean also marital love) and *philia* (φιλία), the equivalent of friendship, of love between human beings.

⁵ Horia Roman Patapievici, „Despre metoda unui stil de insolitare”, in André Scrima, *Duhul Sfânt și unitatea Bisericii*, Ed. Anastasia, București, 2004, pp. 12-23.

⁶ “This development of an ethic without ontology, made by a Jew thinker (Emanuel Lévinas, *note ours*), produced many echoes through Christians. There are different attempts made to develop on the *love* and *gift* categories a new theological thinking under the sign of «God without Being». Jean-Luc Marion, the most brilliant of these new theo-philosophers, begins also from Nietzsche's declaration about the death of God. But, he is interpreting it as a criticism of God's Names *known* until now, including the Name of the Being.” (Paul Ricœur, „De la interpretare la traducere”, in André LaCoque, Paul Ricœur, *Cum să înțelegem Biblia*, trad. de Maria Carpov, Ed. Polirom, Iași, 2002, pp. 316-317).

⁷ “He that loveth not knoweth not God; for God is Love” (1 John 4, 8). Saint John's assertion could be completed by St. Mathew's: “«Teacher, which is the great commandment in the law? » An He said unto him: «Thou shalt love the Lord thy God with all thy heart, and with all thy soul, and with all thy mind.» This is the first and great commandment. And a second like unto is this: «Thou shalt love thy neighbour as thyself». On these two commandments the whole law hangeth, and the prophets” (Matthew 22, 36-40). In our study, we are using American Standard Version of the Holy Bible, to be found at: <http://biblesources.bible.com/>

one of Voiculescu's contemporary critics: "In V. Voiculescu's poetry, the inner scenery is not a way of expression but, on the contrary: the expressing of a unique inner mode, which the poet needs to unravel to himself with that kind of harsh, blind sincerity which represents the heavy burden discharging from a soul."⁸ After introducing a poem from Voiculescu's debut volume - where poet's soul is a "deep, immensely deep" fountain and, in there, "Loam torment and gentle smile from heaven / Are binding, fixed together / And falling light on the salt pit of tears / It's making it better, smoother"⁹ - the critic wrote: "Let's recall. In this first volume: *Poezii – Poems*, published in 1916 – and characterized by our shallow criticism as having too much resemblance with Vlahuță's poetry – one can discover a verse like this, where, into the appealing - at that time - expressive patterns of symbolism is to be found the essence of V. Voiculescu's lyricism: that kind of painful and yet – or, maybe, precisely why – fertile entwine of nature's raw elements and, more than that, of light's transcendental quality and the humid sensuality of the soil."¹⁰ What we should keep in mind from these passages regarding *The Last Sonnets*... is the inferred struggle of *eros* (implied in "earth's nostalgia" phrase and an attribute of humanity, the peak of divine Creation) and its aim for fulfillment into the Light of divine Love, *agapè*¹¹ ("identity" of the Creator¹² descending onto His creation, Whom works on our level through the uncreated energies, bringing back "the celestial words"), struggle fancied by Voiculescu's imagination and presented in those "inner sceneries" with an iconic function to convey the contemplator into the *distance*.¹³ Unlike the "distracted" or "in part" *eros*, which is irrational love because it is only a sensual attraction,¹⁴ *agapè* is "contracted" love, a manifestation of the divine love "as first handed experience of the personal universality." It is neither an individual virtue, nor the altruism or the solidarity, but its aim is the fusion with the divine mode of existence, which is love itself, achieving, in this way, "the assembling, the gathering in the One of those who were apart before."¹⁵

Furthermore, in order to approach the relation between sexual realism and matrimonial morality in the *Canticles* (as Paul Ricœur - who proposes an "erotic" and not a

⁸ Ovidiu Papadima, *Peisajul interior din poezia lui V. Voiculescu* in „Gândirea”, București, an XXII, nr. 7, august – septembrie, 1943, p.391.

⁹ The translation used in this text comes from the authors.

¹⁰ Ovidiu Papadima, *op. cit.*, p. 391.

¹¹ "Eros tries the climbing, for fulfillment; agape is descending, to overflow, to fulfill. Thus, eros' origins are in penury, agape's in wealth; eros is the mark of the incompleteness of the human being, agape the proof of divine perfection. (Pr. Prof. Isidor Todoran, *Eros și Agape – uman și divin*, at <http://www.crestinortodox.ro/morala/eros-agape-uman-divin-70850.html>).

¹² "And we know and have believed the love which God hath in us. God is love; and he that abideth in love abideth in God, and God abideth in him" (*1 John*, 4, 16).

¹³ "Therefore, the distance, as di-stance, says: only duality aloud thanksgiving, communion increases with the length from which one regards the other. Di-stance: becomes my fellow only he who gets forever out of me and my personas. It is with me only the one who stands before me. (...) The definition of the distance defines us as one of its terms and therefore is eluding us to the other precisely in that moment when it exerts attraction. The Other, intimately a stranger, disappears precisely in its apparition and defines itself as the indefinite. No image, no concept and no negation of some image or concept suits the unthinkable and does not reveal him. If we approach the distance rigorously, one of the terms becomes unapproachable. (Jean-Luc Marion, *Idolul și distanța*, Ed. Humanitas, București, 2007, pp. 277-278).

¹⁴ "A partial love, carnal and diverted, which is not the true love." (Dionisie Ps. Areopagitul, *Despre Numele divine. Teologia mistică*, trad. Cicerone Iordachescu și Theofil Simenschy, Institutul European, Iasi, 1993, IV, 12). Cf. Christos Yannaras, about "the eros as part", in *Persoană și Eros*, Ed. Anastasia, București, 2000, p. 158.

¹⁵ Christos Yannaras, *op. cit.*, pp. 135, 160; idem, *Libertatea moralei*, Ed. Anastasia, București, 2002, p. 53.

“naturalist” approach - sees it), section of the *Holy Bible* which, according to Valeriu Anania, represents the paradigm of Voiculescu’s *Last Sonnets*..., we will use Ștefan-Augustin Doinaș’ point of view on solving the ethical issues in Voiculescu’s poetry. In order to do that, the essayist makes a parallel with other two major representatives of Romanian poetry: “In Blaga’s artistic doubles – spirit and matter, word and silence, created and uncreated, sin and holiness, etc., the solution is always an artistic matter, transgressing the moral plane of the good and evil dialectics. (...) Similarly, in Arghezi’s poetry, the morality problems are surpassed by the location of the conflict, by its resolution on an *enjoyable game play* level. (...) On the contrary, V. Voiculescu never detaches himself from the moral implications of the existential act: he is, first of all, a conscience terribly troubled by its own inner energies, by his «enemy siblings» whom are living in the depths of his soul. This conflict stays onto a lucid conscience level, constituting its very own contradictory essence: V. Voiculescu’s soul *is*, at the same time, sin *and* innocence, constraint *and* liberty.”¹⁶ In our opinion, although, any traces of moralistic views are left behind in the sonnets, love songs par excellence, the ethical problems being transmuted into an eroticism which is analogous to Ricœur’s “nuptial”, as it is revealed in one of his essays dedicated to the *Canticles*: “At the end of this string of observations one could affirm that, through these pure literary methods of calculated indetermination and metaphorical creation, one particular distance of meaning is set between nuptial (as it is) and sexual, without replacing the nuptial on the matrimonial orbit. Precisely this equidistance left between the sexual realism and matrimonial morality would permit to the nuptial, as I see it, to serve as an *analogon* to other configurations of love also and not only to the erotic love.”¹⁷ And yet, this distance in meaning does not ignore the understood ethical dimension – in the way in which Lévinas does it – as the original possibility of loving the other, which founds the transcendence of the act of love and thus, the moral conscience itself. When Voiculescu says “And from the world to come no evil / I send to you Love’s Seas to tumble” (CLXXVIII - 24) or “at will you bridle to you submitted evil” (CCXXI – 67), he designates the act of transcending the being whom he loves, externalization which is the transferring of one’s substance into the being of his/hers beloved. And this is “because of the fact that, existing for the other, I exist different from I exist for myself, is the morality itself” and “to be for the other means to be good”,¹⁸ to love in loving of the Good which encompasses both in a *unique* way: “From same celestial fire together to be burned” (CXCVIII – 44). Here, as we shall see, the originating in Good means, at the same time, the attraction power, the communion into the high expanse of self transcending.

On the other hand, Origen, the one who initiated the allegorical interpretation¹⁹ of the *Canticles*, wrote that: “God, the Creator of all things, made all the movements of the heart (*motiones animae*) in goodwill but, in life, often happens that the good deeds are leading us into

¹⁶ Ștefan-Augustin Doinaș, „Lirica de dragoste a lui V. Voiculescu”, in *Orfeu și tentația realului*, Ed. Eminescu, București, 1974, p. 182.

¹⁷ Paul Ricœur, „Metafora nuptială”, in André LaCoque & Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 362.

¹⁸ Emmanuel Lévinas, „Fenomenologia erosului”, in *Totalitate și Infinit. Eseu despre exterioritate*, Ed. Polirom, Iași, 1999, p. 234.

¹⁹ See Tzvetan Todorov, *Teorii ale simbolului*, Ed. Univers, București, 1983, p. 71.

sin because we use them in a wrong manner. And, one of those movements of the heart is love. We use it well if we love the wisdom and truth but when our love lowers itself seeking unworthy things we love carnality and blood... Therefore you, whom are a spiritual being, take this sang words spiritually and learn to raise both, your soul movement and the fire (*incendium*) of your natural love, to something higher.”²⁰ Ricœur underlines (in the quoted work) that this movement is not a spatial one but a movement of love itself. Summing-up, one can say that love *agapè* is, firstly, the love-action, *movement*, life’s renewing dynamic force.²¹ Secondly, it originates in *good* and aims for good; the positive *eros* preexists in good, working for the good, its action being a beneficent one.²² Thirdly, it is attraction and fusion, unmediated interpersonal *communion*, unifying through its own movement of attraction.²³

That being said, it is imperious to remember that Voiculescu is a poet; a true Christian believer but, above all, a poet. Analyzing his poetry from the debut until the *Întrețăriri* (*Glimpses*) volume, Vladimir Streinu concludes: “Frequently, V. Voiculescu insists on the erotic compulsions which are seen as a contribution of the body to the spectacle of the conscience, close to another contribution, almost separated by it, that of the spirit. One could state that two actors (the Body and the Soul) and one spectator (the Poet) are constituting the hero of this drama if the spectator would not multiply himself ad infinitum with each reader. The new poetry of Voiculescu is a kind of council of the wise with the world or a quarrel of the Spirit with the Body.”²⁴ In the end, what matters is the poetry as an instrument for transposing the reader into that distance mentioned before, distance meant to be inhabited by the worthiest men following the Son’s footsteps and permitted by the uninterrupted retrieval of the Father.

In transition to the next step of our journey we will remind that Anania also embraces the allegorical interpretation of *The Last Sonnets*... “Using the method of artistic ambiguity the poet is building his cycle of ninety poems claiming the Shakespearian model but, in fact, he is guiding himself, not confessing though, after the model of the *Canticles*. As in the Bible, God is a friend to the hesychast poet, aspiring to be his loved one, lover

²⁰ Origen, The second *Homélie sur le Cantique des Cantiques*, p. 79, *apud* Paul Ricoeur, „Metafora nupțială”, in André LaCoque & Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 369.

²¹ God “pours out of Himself the *eros* filled with love and (...) it is in motion”; he “moves towards Himself all those which are in sight.” (Maximus the Confessor, *Cap. gnostica*, V). God, being *eros*, moves as love also. Love guides the soul through a “concentric movement”, “onto the beauty and the good which is above all of the things existing (Dionisie Ps. Areopagitul, *op. cit.*, IV, 9). It is “a moving force which guides all things towards Itself (IV, 14), “a simple power, which moves by its own will all the existent things and blends them in a unity originating from good.” (Sf. Ierotei, *Imnuri de Dragoste*, in Dionisie Ps. Areopagitul, *op. cit.*, IV, 17). It is “the dynamic movement of the self-offering, filled with love.” (Christos Yannaras, *Persoană și Eros*, ed. cit., p. 134).

²² “The divine love for the good is nothing else but a desire of the good for the good, because “love preexists in good par excellence.” (Dionisie Ps. Areopagitul, *op. cit.*, IV, 10).

²³ “The godly *eros* is that of the union.” (Maximus the Confessor, *Schol.*; 4, 17; P. G. 4. 268 D – 269 A.); God “sets everything in motion as the one who enthuses into Himself.” (idem, P. G. 91, 1260). The Creator “all preserves and all attracts” (Dionisie Ps. Areopagitul, *op. cit.*, IV, 10), his love being “an invading and unifying power.” (Sf. Ierotei, în loc. cit., IV, 15).

²⁴ Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, vol 3, Ed. Minerva, București, 1974, p. 231.

and spiritual bridegroom, wellspring and receptacle of the communion.”²⁵ On the other hand, one could complete this interpretation with significant and signifying arguments in the light of the dialogue between theology and philosophy, initiated by LaCoque and Ricœur²⁶, even if the allegorical interpretation used by Anania is still valid in the righteousness of the tradition.²⁷ On this matter, Ricœur wrote: “The Canticle is nothing more but an epithalamium, a dialogued erotic love song – the allegorical explanations, extremely vivid for a long time inside the Jewish tradition, and then, in that of the Christianity, are being denuded by their ancient credibility and assumed in the prehistory of the erotic interpretation.”²⁸ Consequently, marching on the idea of the biblical model presumably used by Voiculescu, his cycle of fancied translations of the Shakespearian sonnets are not based on that allegory initiated by Origen’s thinking but, in our opinion, on *anagogic*²⁹, the capacity to see in something which exists in reality – the *erotic* love between two human beings in our case – a higher purpose, the yearned fulfillment into the Light of love *agapè*: “Don’t mind the slander, write off the taint / On us by friends deserters smeared, / By elevation our love is sacred / It takes us up into eternal sorrows light” (CLXXII, 18). As we mentioned before, the moralistic attitude “ascribed to” our poet by the large majority of the critics, not without a trace of reason, though, vanishes in *The Last Sonnets*... In fact, here is the place where one could find Ricœur’s *nuptial*. The movement of the *eros* – a climber into the Light planted in humans by *agapè* – is illustrated also in the verses: “cause than the nature stronger and able to convert it / Love’s within the mortal flesh Almighty’s seed” (CCXXXV, 13).

Affirming again, in accord with the exegets of Voiculescu’s work, the fact that *The Last Sonnets*... represents the quintessence of his poetic creation, we will remind what is unraveling, for Roxana Sorescu, as a significant element in this direction: “In the final variant of the *Sonnets*..., V. Voiculescu created, following the biblical model, an explanatory, unifying motto: “Instead of ὑπάγε, σαζαυά (Get thee hence, Satan!) from *Mathew* [4, 10] and *Luke* [4, 8] we have: ἀπαγε βαβελοῖ - (Back off, Babel Tower’s inhabitants!) The inhabitants of the Babel Tower are those who are living in dissipation of

²⁵ Valeriu Anania, „Introducere” la „Cântarea Cântărilor” in *Biblia sau Sfânta Scriptură*, Ediție jubiliară a Sfântului Sinod, Versiune diortosită după Septuaginta, redactată și adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, Arhiepiscopul Clujului, sprijinit pe numeroase alte osteneli, Ed. IBMBOR, București, 2001, p. 870.

²⁶ André LaCoque & Paul Ricœur, *Penser la Bible*, Seuil, Paris, 2003, Romanian translation (used in this study): André LaCoque, Paul Ricœur, *Cum să înțelegem Biblia*, trad. de Maria Carpov, Ed. Polirom, Iași, 2002.

²⁷ “It is proper to note that the *eros* / *agapè* opposition has no exegetic basis. If *eros* is avoided systematically in the *Septuagint* that happens for reasons which don’t concern the opposition between what we name erotic love and spiritual love; vice versa, the word *agapè* is frequently used for naming all kinds of love. Precisely this word prevails in the *Canticles*. Even if the one who created the *Canticles* thought only to write a poem meant to glorify sexual love it is sufficient the fact that this text was interpreted as an allegory of spiritual love by generations of readers and, more important, by the great mystics. This kind of reading made the *Canticles* the paradigm of the metaphorical understanding of the erotic love. It is the time to remember here that the signification of a text is in solidarity with the entire history of its reception.” (Paul Ricœur, *Iubire și justiție*, trad. de Mădălin Roșioru, Ed. Art, București, 2009, p. 23).

²⁸ Paul Ricoeur, „Metafora nupțială”, in André LaCoque & Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 353.

²⁹ See D. Stăniloae, note in *** *Filocalia sau culegere din textele Sfinților Părinți care arată cum se poate omul curăți, lumina și desăvârși*, vol. VII, traducere, introducere și note Dumitru Stăniloae, Ed. Institutului Biblic de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1977, pp. 291-292.

the languages and spirit, any kind of split being diabolical to Voiculescu as well as to any evangelist. The reunion in spirit is a stair to the absolute unity of the divine. Therefore, the cycle of the *Sonnets...* becomes synonym in its spirit with the profound signification of Voiculescu's religious poems, of his short stories and plays.³⁰ This attempt on reunification, through the poetry from *The Last Sonnets...*, of the things separated since the first fall of humanity, problems aggravated with "the second fall"³¹, is also pursued along our interpretation.

We will use, as a hermeneutical framework, the sonnet CCXLIV (90) - the last of the series which the poet wanted to be longer - as landmark in our study for two reasons: first, because, as in the case of the *Holy Bible* (taking into account the fact that this was Voiculescu's primary reading), a particular point of entrance is as good as any because it makes sense to begin with a familiar part or a part which sounds better at the first sight; the second is that Voiculescu went backwards when he wrote his first and only novel, *Zabei Orbul* (*Zabei the Blind*).³² Therefore, let us remind that, anticipated by Perpessicius, the identity dilemma of that "Ocean of genius who drowns oblivion even" created many difficulties for those who were interpreting Voiculescu's sonnets. Sorescu concludes with a fertile solution in the foreword of the newest edition of *The Last Sonnets...*: "The initial and the final sonnet are using a first person whom is supposed to be Shakespeare: «And by their names, forefathers shook (*shake*) the spear (*spear*)» (but Arghezi too, who's motive from *Will* is picked up here: «These days the heavier quill I bear»); «Your life I haunted, me, hillbilly Will». But to whom is Shakespeare's avatar addressing? Who is that who is «The purest proof of my ennoblement», «the master, in glory wreathed chosen one», «the eternal sun»? The duality in unity keeps its mystery: The Loved One cannot be named."³³ Cannot be named, on the one hand, because He is Who He is. Cannot be named, although Sorescu names him in one of her earlier studies: "The sonnets contain, dispersed through the concrete notations and references to the sphere of reality, all data which permit us to give identity to «the hermetic prince». Not incidentally is he everywhere followed and limned by light, because he is the god of sun and light himself, Apollo, and his name should be taken etymologically as «universal father». When the poet calls his

³⁰ Roxana Sorescu, „Situția manuscriselor operei postume a lui V. Voiculescu”, in V. Voiculescu, *Opera literară. Poezia*, Ed. Cartex 2000, București, 2004, p. 16.

³¹ "From a Jewish-Christian perspective one could say that even non-religion is equivalent to a «new fall» of the human being: the irreligious man has lost, it seems, the capacity of living his religion consciously, therefore, of understanding and of assuming it; but, in the depths of his being, the trails have not been entirely erased, as well as, after the first «fall», Adam, his forefather, the primordial man, still possessed enough wisdom to track God's traces in the world even if he was spiritually blinded. Following the first «fall», the religiosity crashed at the level of shredded conscience; after the second one, it felt even lower, in the depths of the unconscious, and it was «forgotten»." (Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, trad. de Brândușa Prelipceanu, Ediția a III-a, Ed. Humanitas, București, 2005, p. 161).

³² The last chapter of the novel was, initially, a short story which has been developed after. Voiculescu constructs a biography for the hero of this short story and, therefore, we have today a novel from this exceptional poet and short story writer. Zabei's quest is strongly influenced by the lack of love, an absence which represents, in our opinion, the essence of the novel. (V. Voiculescu, *Opera literară. Proza*, Ed. Cartex 2000, București, 2003, pp. 483-609).

³³ Roxana Sorescu, „Eros și magie în spirit renașcentist”, preface to V. Voiculescu, *Ultimele sonete ale lui Shakespeare. Traducere imaginară*, ed. cit, p. 70.

lover «my young sun» he is not using a metaphor, he calls him by name (...).³⁴ Even if the image props used in *The Last Sonnets...*, peculiar to Renaissance magic and which are a must because here we are talking about an imaginary translation (interpretation would be the better word) of the Shakespearian sonnets, determines our minds to see an alchemist's workshop in a medieval burg - "Ever amongst filled athanors and flasks / With juice of words and longing strong odors, / Bent over essences whispering secrets." (CCXIX, 65) - , "the last magus" becoming "the first Christian" arrives on the threshold and he must speak the name of God in his prayer prepared from "word juices" and "great spheres music" which are boiling "in the tools of magic". This name must be spoken because otherwise all the hard work would be in vain: "Those are my secret psalms, a never-ending prayer / Within I've put beside Eternity with Love" (CLXXVI, 22). Even if the name is transcendent to any affirmation by discourse, it demands to be spoken, in the way in which we are invoking it in the name of the calling the Nameless One; the Name calls, demands but, in the absence of the descending *agapè*, or Blaga's "sophianic" – the descending transcendent – if we are to go on another level, *eros* is nothing but ardent élan overwhelmed by its own fervor. Not by chance chose Voiculescu the sonnet to be the expression of his entire poetic experience, experience which he had accumulated in great sorrow: "Into sour tears to craft heavenly venoms / And in gold balance of the sacred sounds / To find the elixir of yearned eternity" (CCXIX, 65). It operates here, in the poetic register, the shifting from the metaphysics of the Exodus (*Exodus* 3, 14) to the *theology* of Love (*1 John*, 4, 8).³⁵

On the other hand, returning to the sonnet CCXLIV (90), this equivoque manifests "between the word and the renunciation to word", as Lévinas³⁶ points out. If no word can call Him by name but only to invoke in the Name of God, there is but one appellation which would work and that is love (*agapè*), in which the unnamable offers itself as glory of the gift itself. To name the Loved one is, in the horizon opened by the objectifying intentionality, to desecrate the love itself: "to taint the sea", "to get you... down... into my deep humility". The profanation of "the undying sun" and that of "the celestial light" represents a "revelation of the hidden as hidden"³⁷, to love in order to know, to embrace in order to encompass the object of love into the structure of the subject. If love has something from the endless of the sunlight, from "the terrifying glory" of the peerless, it is because, on this level, "the Eros is not fulfilling itself neither as a subject who fastens an object, nor as a pro-jection towards a possible. Its movement resides in going beyond possible"³⁸, therefore, even beyond I - you (fame - humility) relation and towards that which has no structure in the act of being, in other words, towards an infinite which cannot be possessed. The love which stays in the satisfaction of

³⁴ Roxana Sorescu, *Interpretări*, Ed. Cartea Românească, București, 1979, p. 126.

³⁵ About "the way in which God Who offers himself as *agapè* marks in this way the distance from the Being", see Jean-Luc Marion, *Dieu sans l'être*, Quadrige / PUF, Paris, 2002, p. 123.

³⁶ Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, p. 233.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

possession dies precisely in what it thinks that it possesses, confiscating the very liberty for action and communion: “I do not ask for happiness, this numbness... / / From your love (...) I ask for total burning” (CCIX – 55). In the out of sight figure of Love, the loved one cannot be desecrated, lowered or possessed because – showing his grace in its “terrifying glory” – he “expresses his eminency, his dimension as majesty and divinity from whom descends,³⁹ without derogating from its mystery, as one could see in other sonnets, too: “Our love is sacred by its enormous height” (CLXXII, 18); remaining “near Eternity” (CLXXVI, 22), “Love is in the mortal flesh Almighty’s seed” (CCXXXV, 81). The fact that love signifies and is, at the same time, the eternity achieves, with this supreme identification, the eternity as endless love working into the redeemed nature (“Through you I understand now all nature”, CLXVIII, 14), “which gives all to the other and forgets about itself.”⁴⁰ Love *agapé* which “does not speak itself only if is offering itself”⁴¹, always – before any reciprocity accord – as purity of an unconditioned self offering.⁴² If “love’s the mere eternity to us given” (CLXXXIII, 29), then “I live forever” (CLXXXV, 31) into the light of a love “which has no winter and no dusk” (CCXXXVI, 82).⁴³ It is proper then to see the ascending state in which takes part human’s love connected to the divine love; into this love one climbs, until the rarefied altitude of the gift offered to us freely, which cannot be won without a perpetual avulsion from the world and the elevation of the entire nature into the height of celestial meaning: “From soils foe to communion we rooted, / But summoned were we by the same sky’ light; /... / With world below us we ripped all hawsers, / When, from the fierce azure climbed till the ruin, / Wide, love’s lightning has stricken both of us” (CXCVIII, 44); “I ask / As one climbs mountains, to climb all heights of love: / And a new deepness to rise under each step / And with azure its wideness to encompass” (CCX, 56). One should see that the same amount gained in elevation opens, at the same time, a horizon into deepness, marking in this way the plenary verticality, *crucial*, reverberating transfiguration on the horizontal. Thus, the sonnet CXC (36) illustrates in the most pregnant way not just the span of divine love but, more than that, through the infinite of the One Who lightens by loving, the conversing sublimation of the being aspirated by the highness of transcendent: “My love is to me heaven and you, its endless luminary.”

Our intention was to take a look inside of those fortresses built by a poet who asserts: “I build my sonnet, a citadel in cairns / With rhymes as crenels and any verse a wall” (CLXI, 7). And we did that in order to point out the elements of *eros* – the élan infused by divinity in all the moving creatures of this world – in its eternal struggle,

³⁹ *Ibidem*, p. 235.

⁴⁰ Jean-Luc Marion, *Fenomenul erosului*, Ed. Deisis, Sibiu, 2004, p. 291.

⁴¹ *Ibidem*, p. 292.

⁴² “This horizon of the gifted love is always above and before us.” (Hans Urs von Balthasar, *Iubirea, formă a revelației*, Ed. Galaxia Gutenberg, 2005, p. 86).

⁴³ “All what it *is* is light”, “and God is love, thus life and light through Himself”, because “love is without beginning and without cause.” (Dumitru Stăniloae, *Sfânta Treime sau La început a fost iubirea*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al B.O.R., București, 2005, pp. 14, 25, 40). In Voiculescu’s sonnets the *light* is not the attribute of the Apollonian, but the Johannine definition of the divinity itself – as ante-being origin of all what exists. “The true light which enlightens every human who comes into the world” (*John* 1, 9).

battled to get into the Light of the peaceful *agapè*. In order to perceive, through Voiculescu's sonnets, the possibility of inhabiting, as children tracing the steps of the Son, the distance between the human kind and the Father Who permanently retreats, as a sign of Love showed to us - pinnacle of Creation to whom remains the infinite potentiality which results from choices, through the blessing of the free will –, this study has been inspired, partially, from the works of Marion. The nuptial, as it's seen by Ricœur in his parallel with LaCoque (an interesting dialogue between philosophy and theology on the grounds of the *Canticles*) helped us to point out the degree in which the allegorical interpretation of *The Last Sonnets...* (interpretation constructed by Anania on the basis of Origen's thought) is still valid in the virtue of the tradition which legitimizes it. In this way, we found that those “secret psalms” could and would be something more than a simple allegorical expression. They imply the *anagogic*, a revelation of something higher, the *agapè* love, into the light of something existent, palpable, the *erotic* love.

Arriving at the end of our short journey through the world of Voiculescu's fancied translations of Shakespeare's sonnets, a foray initiated from those “inner sceneries”, we can say that *Ultimele sonete ale lui Shakespeare. Traducere imaginară (Shakespeare's Last Sonnets. Imaginary Interpretation)* is the keystone of Voiculescu's poetic architecture, which began modestly, according to some critics, but arched through time linking with the spirit of one of the titans from universal literature. The fact that the Romanian poet chose the sonnet as a form of expressing his entire poetic and life experience, experience brought through the purifying filter of pain and sorrow and ennobled by entwining with the world of the one who synthesized, better than anyone in this world, the gamut of feelings generated by love (feeling so much desired by all of us but, on the other hand, almost unbearable at its higher intensity), shows a courage matching the genius – and the confessed conceit – of this craftsman of the fallen words who tried to bring into the light an experienced - and assumed - reality through the agency of the Word which reverberated inside him.

References:

- Balthasar, Hans Urs von, *Iubirea, formă a revelației*, Ed. Galaxia Gutenberg, 2005
- Dionisie Ps. Areopagitul, *Despre Numele divine. Teologia mistică*, Institutul European, Iasi, 1993
- Doinaș, Ștefan Augustin, *Orfeu și tentația realului*, Ed. Eminescu, București, 1974
- Eliade, Mircea, *Sacral și profanul*, Ed. Humanitas, București, 2005
- LaCoque, André, Ricœur, Paul, *Cum să înțelegem Biblia*, Ed. Polirom, Iași, 2002
- Lévinas, Emmanuel, *Totalitate și Infinit. Eseu despre exterioritate*, Ed. Polirom, Iași, 1999
- Marion, Jean-Luc, *Dieu sans l'être*, Quadrige / PUF, Paris, 2002
- Marion, Jean-Luc, *Fenomenul erosului*, Editura Deisis, Sibiu, 2004
- Marion, Jean-Luc, *Idolul și distanța*, Editura Humanitas, București, 2007
- Papadima, Ovidiu, *Peisajul interior din poezia lui V. Voiculescu*, în „Gândirea”, București, an XXII, nr. 7, august – septembrie, 1943
- Ricœur, Paul, *Iubire și justiție*, Ed. Art, București, 2009

- Sorescu, Roxana, *Interpretări*, Ed. Cartea Românească, București, 1979
- Stăniloae, Dumitru, *Sfânta Treime sau La început a fost iubirea*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al B.O.R., București, 2005
- Todorov, Tzvetan, *Teorii ale simbolului*, Ed. Univers, București, 1983
- Voiculescu, V., *Opera literară. Poezia*, Ed. Cartex 2000, București, 2004
- Voiculescu, V., *Opera literară. Proza*, Ed. Cartex 2000, București, 2003
- Voiculescu, V., *Ultimele sonete ale lui Shakespeare. Traducere imaginară*, tabel cronologic, prefață și referințe critice de Roxana Sorescu, Ed. Art, București, 2010
- Yannaras, Christos, *Persoană și Eros*, Ed. Anastasia, București, 2000
- *** *Filocalia sau culegere din textele Sfinților Părinți care arată cum se poate omul curăți, lumina și desăvârși*, vol. VII, traducere, introducere și note Dumitru Stăniloae, Ed. Institutului Biblic de Misiune al B. O. R., București, 1977

Acknowledgement: *For Sorin Suciu, this work was partially supported by the strategic grant POSDRU/CPP107/DMI1.5/S/80272, Project ID80272 (2010), co-financed by the European Social Fund- Investing in People, within the Sectorial Operational Programme Human Resources Development 2007-2013.*

CONFIGURAREA TROPICĂ A ESEULUI POETIC STĂNESCIAN

The Tropic Configuration of the Stănescu's Essay

Luminița CHIOREAN¹

Abstract

Stănescu's poetic essays attempts to use the Semantics of some "interpretable" isotopies through the mediation of Textual Linguistics. In the textual analysis of Stănescu's poetic essays, the most relevant are the following metaboles: *synecdoche*, "*metaphora in praesentia*", "*metaphora in absentia*", *metonymy*, *oxymoron*, *epithet (trope)*; *allegory* and *paradox* (figures of thinking). The isotopies generated by metaphores, metonymies and paradoxes describe the paradigm of the artistic consciousness. The essay will always be relevant for the tophophilia of culture.

Keywords: essay, discourse, isotopy, metabole, synecdoche, metonymy, metaphore, allegory, paradox, tophophilia.

În analiza discursului eseistic, produs al unei „inteligențe stelare”, tropul „se încetățenește” la nivelul unei anume izotopii pe parcursul lecturii spre a servi discursivitatea instanței enunțiative: autorul empiric, interpretant autorizat în subiectele eseistice abordate. Așadar, tropul se comportă ca un nucleu al izotopiei echivalente cu configurarea reprezentatională a text-discursului de analizat. Și în special

Tropul nu funcționează pe principiul substituției unui cuvânt cu altul. Nu este nici element sincretic sau static, ci: „*Etosul tropului se sprijină pe o tensiune* [s.n.] datorată faptului că, pentru a stabili raportul de semnificație între ansamblul semic și semnificantul său, se face apel la un semnificant care, în codul adoptat, desemnează unul dintre cele două semnificate în relație (ca în cazul „tropului de uzaj” sau trop lexicalizat, așa cum arată Gérard Genette, această tensiune dispăre prin modificarea ansamblului semnificat)” (Grupul μ, 1997: 60)

Reflecția asupra prezenței de necontestat a unui „trop de uzaj” sau lexicalizat apare și în gândirea stănesciană despre „nucleele sau nodulii de tensiune”: „[ca] șoc al dialogului cu Barbu prin anii '52, '53, am plonjat într-o lungă și mistuitoare cercetare a dispozițiilor nucleelor de tensiune în poezie, folosind cele mai varii mijloace, atât strict formaliste, cât și de accelerare și de încetinire a fluxului emotiv în poezie. [...] Visam să creez poeme în care dispersarea nodulilor de tensiune să nu fie ritmică, ci plasată numai după nevoile revelației, împrumutând câte ceva din construcțiile foarte moderne ale muzicii simfonice contemporane sau, mai rar și cu mult mai târziu, câte ceva din tendința spre sunță pregătită de tatonări, înșiripată și după aceea iar pierdută în tatonări, a muzicilor primitive, revelate mie în chip natural, dar și beneficiind de câteva lămuriri și chei oferite de către marele nostru compozitor Aurel Stroe[...]” (1985, *Antimetafizica*: 268) Sunt „nodulii de tensiune” ce impun tropii declanșatori ai câmpului izotopic, ai „rețelelor verticale care se întretaie cu rețelele orizontale” (cf Stănescu), încât polisemantismul retoric conține informația absolut necesară interpretării textului.

¹Conf.univ.dr., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureș

Reținem că, la nivelul text-discursului eseistic, interesează figurile sau tropii de conținut: metasememe și metalogisme.

[a] Metasememul constituie clasa de *metabole* interesând operațiile efectuate asupra conținutului cuvântului și constă în substituirea unui semem cu altul (un act de manipulare semantică), modificând grupurile de seme ale gradului zero, fiindcă esențială la metasemem este schimbarea de sens: „*Metasememul sau tropul dă un sens nou, dacă nu unul mai pur, cuvintelor tribului*” (Grupul μ , 1970: 38) Prin urmare, *tropii* [din retorica clasică] redefiniți prin *metasememe* constituie clasa figurilor de limbaj, inventariată la nivelul metabolelor alături de *metaplasme* sau figuri de expresie, tipuri formale, *metataxe* sau figuri de sintaxă, de construcție și *metalogisme*, corespunzătoare figurilor de gândire din vechea retorică.

Din clasa metasememelor, text-discursul eseistic stănescian face uz de sinecdocă în variantele *metaforică* și *metonimică*. Epitetul („anemic” solicitat) are o natură metaforică sau personificatoare: sensul metaforic complinind izotopia generată de metaforă sau metonimie, iar sensul personificator fiind antrenat de izotopia propusă printr-o alegorie.

Schimbările de sens au loc prin contiguitate sau similaritate, producând metonimia sau metafora. În *Retorica generală* (1970: 94-102), sunt analizate două tipuri de descompunere semantică: [a] după *modelul II*: părțile unui întreg se află între ele „într-un raport de logic”; descompunerea este distributivă, semele întregului fiind „inegal distribuite în text”²; [b] după *modelul Σ* : speciile unui gen se află între ele într-un raport de sumă logică; descompunerea este atributivă, fiecare parte posedând toate semele întregului „plus unele determinante particulare.”³ Un termen descompus după *modelul II*, care este material și sincron (în sensul că operează cu copulele: „și... și”) deschide seria referențiale exocentrice; descompus după *modelul Σ* , care este conceptual și diacronic (operând cu conectivul disjuncției: „sau... sau”) propune seria *endocentrică*.

Prin aplicarea operațiilor de (I)suprimare, (II)adjoncțiune, (III)suprimare-adjoncțiune acestor două tipuri de serii, se disting trei clase de metasememe, din care, pentru analiza eseului, sunt relevanți tropii⁴: *sinecdoca* și „*metaphora in praesentia*” prin (I)suprimare parțială; „*metaphora in absentia*” prin (III)suprimare-adjoncțiune simplă; *metonimia* prin (III)suprimare-adjoncțiune completă; *oximoronul* prin (III)suprimare-adjoncțiune negativă).

Așadar observăm că tropii, care funcționează la nivelul text-discursului eseistic stănescian, sunt produși majoritar în urma operației de suprimare-adjoncțiune.

[a1] Sinecdoca⁵. Funcționalitatea sinecdocă se explică la nivel logico-semantic. Sinecdoca rezultă din două tipuri de descompunere: fie de *model II*, fie de *model Σ* . Procedând la generalizare sau la particularizare se obțin *sinecdoce explicitante*, respectiv *implicitante*. Categoria explicitantă este de uzanță retorică, având rol de mediator între

² De exemplu: „o carte” constă în conținut, coperte, pagini, caractere etc.

³ De exemplu: „o carte” poate fi de chimie, de poezie, de istorie etc.

⁴ „*Tropii sunt într-adevăr evenimente, de vreme ce ele [figurile de semnificație] au loc printr-o nouă semnificație a cuvântului*” (Ricœur, 1984: 96)

⁵ Am optat și pentru *sinecdoca* și „*metaphora in praesentia*” tropi obținuți prin (I)suprimare parțială, fiindcă: (a) sinecdoca explicitantă apare în „lanțul metaforic”; (b) nu putem discuta „metafora” fără a observa mecanismul specific fiecărei forme (metaforice: *in praesentia* vs *in absentia*)

izotopii, manifestându-se în textul poetic, de exemplu, ca legături metaforice între diferiți semnificați.

Antonomașa funcționează ca variantă a sinecdoci: înlocuirea unui nume propriu printr-un apelativ sau perifrază.

Sinecdoca induce o izotopie de conotație: ea poate fi interpretată ca indicator de conexiune între o izotopie manifestată în text și categoria universului semantic imanent, reprezentat prin izotopia de referință.

[a2]Metafora. Metafora caracterizează ceea ce este deja numit. Ca structură lingvistică, metafora poate fi exprimată prin cuvânt, sintagmă sau enunț. Importante sunt mecanismele de producere a metaforei: deviația și comprimarea.⁶

Comprimarea este surprinsă prin densitatea semantică, concentrarea limbajului și a spiritului artistic, fenomen accentuat prin paralelismul sintactic, chiar prin exprimarea tautologică („totul cu totul”). Mai mult: comprimarea semantică este mecanism de bază în „fiziologia poeziei” neomoderne, fapt sesizabil în rolul și semnificațiile metaforei revelatorii în discursul eseistic stănescian. Deviația semantică se manifestă prin paradox, metaforă, figuri ale conținutului. Efectul poetic constă în indicibil, în exprimarea stănesciană e vorba de „*tulburătorul nu-știi-ce*” (emoția estetică), situat la „[...]vama dintre gândirea în imagini și gândirea în noțiuni” (1990, FP : 15) - plan artistic și plan ideatic.

Ca tipologie a metaforei existente în discursul metapoetic stănescian, reținem modelul semantic al metaforicului „revelatoriu”. Modelul lingvistic (aspectul „deviant”) al metaforei „plasticizante” este funcțional, în literatura română, la nivelul discursului liric romantic (rareori, și în cel preromantic) și simbolic.

În discursul metapoetic, Nichita Stănescu ignoră legile gramaticale după care ar funcționa metafora, pledând pentru natura „revelației”. Altfel spus, ignoră metafora „plasticizantă”. Opțiunea pentru funcția „revelatoare” a metaforicului e susținută prin exemplificarea unei metafore eminesciene, gramatical, gestionată prin enunț: „*Orice metaforă e o revelație, nu o formă gramaticală. Considerând versul eminescian „Nu credeam să-nvăț a muri vrodată”, care n-are nici o metaforă în el, în sensul gramatical, ba, mai mult de-atât, nici un epitet, pentru revelația lui fundamentală îl putem considera ca pe o metaforă, după cum cuvântul dor mi se pare culmea revelației lui: „Nu credeam să-nvăț a muri vrodată”, o revelație a revelației. Dor este Odiseea în rezumat. Este cuvântul sublim, cuvântul-metaforă.*” (1985, *Antimetafizica*: 133-134)

Metafora eminesciană „*Nu credeam să-nvăț a muri vrodată*” și cea stănesciană: „*Tristețea mea aude nenăscuții câini/ pe nenăscuții oameni cum îi latră*” presupun o aceeași percepție temporală: e revelația unui prezent continuu receptat ca efect al „trăirii inverse”, deviație de la normalitate. Departe de a susține că poetul ar fi un teoretician al retoricii, cu toate că îl admira pe Tudor Vianu (profesorul său), poetul delimitează zona de acțiune a metaforei, și anume sfera conținutului, prin concentrarea atenției asupra mecanismului intern al sensului metaforic.

Odată ce-și recunoaște modelele literare (Eminescu, Blaga, Barbu, Arghezi), e firesc ca, prin afirmația: „*orice metaforă e o revelație*”, să ne apropiem de principiul metaforic

⁶ Luminița Chiorean, *Arhitectura eseului stănescian*, Ed. UPM, 2006, pp.45

teoretizat și practicat de Lucian Blaga: „Soluția sa disociază, mai întâi, metaforicul situat în cadrul limbajului, căruia Lucian Blaga îi definește funcția 'expresivă sau plasticizantă' [...] În același timp, [...] teoria sa impune izolarea radicală, pe bază de principiu, în raport cu această primă sferă, a unei a doua sfere funcționale a metaforicului [...] pe care filosoful o consideră drept caracteristică pentru procesul creației spirituale în domeniul 'operelor' (textelor / discursurilor) mitice, artistice, metafizice și 'constructiv' științifice. În interiorul celei de a doua sfere, L. Blaga descoperă o funcție constitutivă total distinctă a metaforicului, numită 'revelatorie', pe care o definește, apoi, dintr-un unghi teoretic propriu, ca pe unul din aspectele fundamentale ale creației de cultură în general.” (Borcilă, 1997: 264-265)

Metaforicul „revelatoriu”(II) sau „poetic-cultural” se definește prin funcția translingvistică. În acest sens: „[...] funcțional metafora este menită să contribuie la instaurarea unui alt mod de a fi al omului în univers. Dacă metafora I urmărește instituirea unui vad sau al unui drum de acces spre zonele cele mai intime ale experienței în lumea dată (prin simțuri), metafora II apare, dimpotrivă, lui Blaga orientată din capul locului în sensul invers, al unei îndepărtări de acest prim „orizont existențial.”.[s.a.](Borcilă, 1997: 270)

Eseul *Logica ideilor vagi* face aluzie la intuiția poetului în disocierile făcute la nivelul metaforei pe curente literare (romantism, simbolism și modernism), sugestii care vin ca o complinire poetică, se înțelege, la teoriile de metaforologie ale lui Blaga.

Din fragmentul citat, considerăm că direcția poetică a „sensului invers” (sau „trăire inversă”) este vizibilă la Nichita Stănescu în numirea „liniei poetice” urmate în poezie, și anume: „contemplarea lumii din afara ei”. Aceasta este expresia „sensului invers”, semnificație a mecanismului metaforic activ în discursul liric modern.

„Saltul” metaforicului revelatoriu este investit cu „un spor de conștiință”. Or, ce altceva semnifică metafora „un ierbivor interior ierbii”, dacă nu conștiința poetică. „Saltul” metaforic este definit de poet prin mecanismul revelației:

„- Dar ce e revelația?

- Revelația este acel salt instantaneu și lucid care pune în echilibru adevărul interior cu cel obiectiv. Ea nu are timp, nu are spațiu, ea e simultană cu începutul și sfârșitul timpului și simultană cu orice punct din univers. Ca ea să se producă, trebuie mai întâi și-ntâi să se înalțe pe-ndelete eșafodul, să se lustruiască butucul, să vină călăul îmbrăcat în cagulă și, cu o singură lovitură de bardă, să rețeze gâtul lung și inconștient al prostiei care ține legată steaua de celelalte stele.” (1985, *Antimetafizica*. 135) Sau: „Prin revelație nu înțeleg nimic mistic sau religios, ci o culminație a simțului proaspăt, genuin și observator.”[s.n.](1990, FP: 489)

La nivelul discursului metapoetic stănescian, pe relația „revelație – simțuri, sentimente” se construiește paradigma sensului metaforic „*force de frappe*.” Prin metafora revelatorie se face saltul într-un alt mod de existență, un alt spațiu locuit dintotdeauna de o altă conștiință: omul religios, omul social(politic), omul estetic. Mereu o altă conștiință va contempla lumea din afara ei, meditănd la „lumi posibile”.⁷

Într-o exaltare poetică, Stănescu propune „pendulul”, obiect ce măsoară timpul obiectiv al existenței, dar și timpul subiectiv al omului. „Pendulul”(lui Foucault) devine metaforă: (în funcție de revelație de „saltul” sau „mutația ontologică”):

⁷ Luminița Chiorean, *Eseul stănescian. Configurare poetică*, Ed. UPM, 2007, p.158

„ - O clasificare în funcție de revelație?

- Aș denumi această clasificare „Clasificarea în pendul”. Eposul duce la o revelație, mă gândesc la eposul sublim. Exaltarea eposului sublim duce la revelația lirică, care, la rândul ei, urcă într-un epos al ideilor, sublim. Primul epos l-am putea numi Mitul, al doilea Istoria, al treilea politicul. De la mitologie, nu-i decât un pas până la istorie, iar istoria se dizolvă în politic. Astea toate în ideale plane de timp, care încep cu o luptă și sfârșesc cu un război.” (1985, *Antimetafizica*: 134)

Arta poetică este finalitatea unui proces sau act artistic ce constă fie în sporirea existenței, fie în „sporirea conștiinței”. Cea de-a doua variantă se referă la „actul revelatoriu”: „Orice poezie prin esența ei este un act de revelație, de cunoaștere. De gradul de realizare a poeziei[...] depinde și profunzimea ei gnoseologică.” (1990, FP : 489)⁸

În final, notăm două definiții metaforice ale poeziei: (1) prima despre arta poetică, (2) a doua despre starea poeziei și structura romantică a poetului: (1) „*Ce ar putea să fie poezia totală [decât] o descărcare de energie, o confesiune a plăcilor continentale rezolvată nu în cântec, ci în grația fierbinte a geizerelor, în erupția de lavă solzoasă, răcindu-se în straturi succesive și protectoare, în jurul semnului.*” (1990, FP: 489) // (2) „*Poezia e un rug sacru pe care ard sentimente.*” (1985, FP: 564)

(1) Secvența „*Straturile succesive și protectoare, în jurul semnului*” poate fi interpretată ca metaforă a imaginărilor poetice, care, prin sugestia circularității (dată de jonctivul „în jurul”), validează simultaneitatea ca principiu poetic la Nichita Stănescu. Reprezentarea grafică a metaforei ar corespunde modelului hartmannian, posibil a fi folosit în „arhitectura” discursivă a eseului. (Chiorean, 2006: 64-129)

(2) Enunțul citat este metafora revelatorie a stării de catharsis: „rugul sacru”. Dinamica prezentului iterativ „ard” primește semnificația „perspectivei”, deci a unui prezent continuu al procesului de creație. Combustia „sentimentelor” e metonimia ce reclamă prezența conștiinței poetice în actul creator. Metaforicul „rug sacru” mai poate fi interpretat și ca „lumina” (logos & lux) ce apropie lumile între ele, căci adevărata poezie se află la frontiera dintre clasic și modern.

[a3] Metonimia. În cazul *metonimiei* (numită impropriu și *hipalagă*, adică schimbare) nu asemănarea dintre obiecte contează (similaritatea, specifică metaforei), ci realitatea raportului dintre obiecte, raport ce intră în jocul de înlocuire a termenilor care le desemnează (relația de contiguitate).

Dacă, prin acțiunea metaforei, intervin seme denotative, seme nucleare, incluse în definiția lexemelor, prin metonimie, sunt vehiculate seme conotative, adică contigui, ce intră în competiție cu semele unui ansamblu având ca finalitate definirea acestuia. „*Acest ansamblu [...] este perceput ca „preexistent”, fie că este furnizat de ordonarea particulară a lumii așa cum o organizează sau o reflectă o limbă dată (ipoteză culturalistă) și de marile reprezentări mitice pe care le proiectează o anume societate, fie că este instituit de către mesajul însuși și, prin urmare, codat idiosincrazic.[...] recunoașterea acestui ansamblu, implicat în conceptul de metonimie, conduce la desemnarea celor doi termeni ca indexându-se în aceeași izotopie[s.a.]”*(Grupul μ, 1997: 65-66)

⁸ Analiza textuală a eseului poetic relevă câteva metafore fundamentale pentru discursul poetic, dintre care reținem: „*force de frappe*” și „*un ierbivor interior ierbii*”.

Metonimia, asemenea sinecdocii explicitante, nu instituie relații decât în interiorul unei singure izotopii. Metonimia se produce inopinat, la cea mai palidă contiguitate între două elemente. Poate și din acest motiv domină text-discursul eseistic: discursivitatea face posibilă reluarea lexemelor, reiterarea și noutatea lor expulzând metonimic dintr-un deja-cunoscut, deja-existent! Speciile metonimice sunt recunoscute după „marile categorii de conotații între termeni: conținător / conținut, producător / produs, materie / produs finit, cauză / efect etc.” (Grupul μ, 1970: 119)

Notă. Prin operația de suprimare-adjoncțiune negativă[III], se produce ca figură retorică: **oximoronul**, înrudit cu antifraza și paradoxul. Oximoronul constă într-o *coincidentia oppositorum* prin care antiteza se neagă și contradicția se asumă pe deplin; de exemplu: oximoronul (farmec), „dureros de dulce” și paradoxul: „*albul în desime e negru împărat*” (Stănescu, *Nod*).

[a4] **Epitetul „transferat”**⁹ (Oancea, 1999: 126) sau **epitetul „metaforic”** sunt denumiri ale aceluiași metasemem care, ca secvență gramaticală, prezintă structura atributului, de unde și numele procedului „transfer calificativ”, iar stilistic are rolul de a „schimba” natura nominalului determinat printr-un „salt” metaforic. E dificil să optezi pentru un termen unitar, odată ce exemplele contextuale verifică atât sintaxa (structura gramaticală, fapt particular metataxelor), cât și sensul metaforic (fapt specific metasememelor). Or, e de preferat a nu se opta pentru denumiri hibride. Prin explicarea mecanismului de funcționare, remarcăm că ambele denumiri sunt validate, odată ce observăm că tropul în discuție verifică atât structura „atributivului”, cât și natura metaforică. Studiul „Transferul atributiv” și semnificația sa pentru semantica și sintaxa epitetului în poezia modernă” (Oancea, 1999: 125-135) oferă pentru acest metasemem soluții bine argumentate și exemplificate cu text poetic (și stănescian).

În retorică, epitetul „transferat” corespunde fie analogiei, fie hipalagei, metasememe cu tradiție. Deseori e prezentat ca variantă stilistică a hipalagei, al cărei mecanism retoric constă în „transferul calificativ” al atributelor unor determinați învecinați sau, mai bine-zis, poziționați în aceeași sintagmă poetică. Optăm așadar pentru includerea epitetului „transferat” sau metaforic în clasa metasememelor, considerându-l o figură de limbaj, deoarece efectul stilistic se produce la nivelul limbajului poetic.

Sintactic, atributele cu rol stilistic de epitet „transferat” sunt prezentate linear, „latent, în chiar structura semantică a substantivului inductor” sau „dislocat” (Oancea, 1999: 127-135), contexte în care am fi tentați să disociem între epitetul „transferat” și epitetul „metaforic”.

Atributul și adjunctul verbal conotativ (element predicativ suplimentar) corespunzătoare epitetelor „transferate” sunt fenomenalizate, de obicei, prin adjective fie derivate din substantiv, fie incluse într-un câmp semantic caracterizat prin semul [+uman]. Observația fenomenalizării mai ales nominale (fiindcă atributul poate fi exprimat și prin alte părți de vorbire) e pertinentă odată ce semnificația epitetului „transferat” sau

⁹ Credem că sintagma „atribut calificativ” ar fi folosită impropriu pentru a denumi acest trop, fiind o exprimare pleonastică (stilistic, rolul atributului e de a „califica”).

„metaforic” se caracterizează prin seme, precum: /reflexivitate/, /umanizare/, /dinamism/, /trăire/ etc.

În discursul metapoetic stănescian, sensul poetic dominant este „tentația realului” (nu întâmplător, e și titlu omonim al unei poezii). După acum am afirmat și în cazul metaforei, pe Nichita Stănescu l-a preocupat mai mult modelul semantic al tropilor decât cel lingvistic. Prin urmare, în această situație, prin pledoaria pentru deviația semantică, optăm pentru termenul de *epitet* „metaforic”. Ni se pare firească opțiunea, mai ales că, dintre cele două tipuri structurale (linear, respectiv „dislocat”¹⁰), în discursul metapoetic stănescian, dominant este tipul dislocat al epitetului „metaforic”: „*El, domnia-sa, a mutat înlănțuirea noțiunilor simple, le-a mutat într-o sintaxă ce ne cucerește timpanul de aramă, ce ne sporește cu liniște și cu visare grăbită bătaie a inimii.*” (1990, FP: 231)

„Timpanul” este expresia metonimică pentru auz, organ de cunoaștere, care primește „transferul” calificativ al „veșniciei” sonului din ritmul poeziei. Epitetul metaforic „de aramă” suplinește carențele discontinuității cunoașterii prin auz (cum susține poetul), căci „arama” prezintă seme ca: [+material], [+concret]. /Materialitate/, /concretețe/ sunt seme care permit manifestarea imaginală (a conștiinței perceptive). „Arama” mai adaugă „timpanului”, ca organ colector de informații sonore, și calitatea de „ecou” – de aici, sensul metaforic al emoției estetice trăită *dincoace* și *dincolo* de scriitură. Motivăm această analiză stilistică prin prezența poziției sintactice de adjunct verbal conotativ¹¹ (clasicul element predicativ suplimentar) concretizat prin sintagmele: „cu liniște”, „cu visare”, care definitivează cadrul romantic: se produce un „salt metaforic” spre „vis”- „visare” → de unde, proiecția dincolo de text: „nemargine de gânduri”. Acest fragment este unul din creionările excelente ale lui Eminescu: omul și poetul, suflet romantic.

[b] Metalogismele, clasă a referentului, funcționează în baza operațiilor ce acționează asupra conținutului logic. Cum eseul are o compoziție discursivă, organizându-și conținutul pe raționamente, considerăm o necesitate inventarierea metalogismelor ca figuri al căror rol este etica textului, având control asupra spiritului eseistic în ordonarea ideilor.

Metalogismele corespund (în principiu) vechilor figurilor de gândire care modifică valoarea logică a frazei, nemaifiind supuse restricțiilor lingvistice. Ele sunt implicate în configurarea conceptuală a sensului textual. În practica analizei text-discursului, există tendința confuziei între metasememe și metalogisme. Distanța constă în obiectul acțiunii retorice (asupra unui lexem vs lexem sau unitate „ilimitată”) și natura operației (lingvistică vs metalingvistică): „*Metasememul este întotdeauna o „pseudo-propoziție”, fiindcă prezintă o contradicție pe care logica o recuză, iar retorica o asumă. Metalogismul îl interesează direct pe logician, pentru că el impune o falsificare ostentativă. Operația metalingvistică [s.n.] la care se dedă logica*

¹⁰ Tipul dislocat al epitetului „metaforic” reiterează metafora sensului textual al sintagmei „*force de frappe*” interpretată de noi în capitolul consacrat codului poetic al eseului.

¹¹ Adjunctul verbal conotativ e prezent în poetica ființei [vezi Chiorean, 1999, în *Studia UBB*, nr.3-4: 19-25]

pentru a stabili adevărul sau falsitatea unei propoziții este aceeași de care se folosește și retorica pentru a stabili falsitatea obligată a metalogismului.”(Grupul μ, 1970: 131)

Metalogisme sunt rezultatul tuturor operațiilor substanțiale și relaționale activate în producerea sensului textual[sensul *ontic*, nu doar la nivelul text-discursului eseistic]. În mod special, pentru analiza eseului ne interesează doar operația de suprimare-adjoncțiune(III)¹²: alegoria, parabola, ironia, paradoxul, antifraza etc.

[b1] Alegoria¹³ se produce în urma operației de suprimare-adjoncțiune completă, construindu-se, deseori, dintr-un lanț metaforic ori pe sinecdoce. Vera Călin [1969]¹⁴ ne oferă un documentat studiu asupra alegoriei, din care reținem câteva aspecte. În primul rând definiția alegoriei se face după structură, construcție sintactică și conceptuală: „*Toate definițiile, indiferent dacă alegoria e privită ca o figură retorică, o expresie poetică sau o modalitate artistică, accentuează două planuri: planul semnificației și planul expresiei.*” (Călin, 1969: 10) E necesar să facem distincția la nivelul dihotomiei *simbol* vs *alegorie*: alegoria e un simplu semn al unei realități traductibile; simbolul: un mijloc de comunicare nemijlocită a unei realități complexe și inexprimabile noțional. Alegoria se suprapune obiectului alegorizat (semnificatul); în simbol, suprapunerea – dacă există – lasă o margine de imprecizie, de ambiguitate care solicită în modul cel mai intens participarea afectivă a aceluia căruia el se adresează.”(Călin, 1969: 17) „*Situațiile și personajele alegorice-distincte, bine decupate, logic ordonate - sunt menite să transmită generalitatea. Ele impun dezbateri morale sau comunică aspecte esențiale ale condiției umane. Prin urmare, personaje, obiecte, situații – toate acestea sunt componentele planului figural al alegoriei, modalitate care nu dezvăluie, asemenea simbolului, printr-o percepție fulgurantă și directă, zone opace față de gândirea logică, deschizând perspective înfinite, ci invită, de cele mai multe ori la acțiune de paralelizare*” (Călin, 1969: 19-20)

Reținem din scenariul alegoric: vizualul domină planul prim al alegoriei, situaționalul reprezentând o extindere și o îmbogățire a vizualului în sensul complexității și dinamismului. Alegoria folosește elemente vizuale cu contur precis. Afirmația că: „*Alegoria [...] are menirea să comunice o imagine stilizată excesiv a condiției umane în ipostazele ei cele mai ontologic hotărâtoare*” (Călin, 1969: 8)... poate fi un solipsism (o reășezare). Într-adevăr literatura eseistică validează sensul ontic, destinația fiind reafirmarea în conștiință, fie că se numește mântuire, eden, înger & daimon, cunoaștere, adevăr. Ce altceva poate fi „contemplarea omului din afara lui” decât stabilirea unui criteriu sau „duct” existențial? O alegorie poetică e opera eseistică stănesciană, la fel ca cea poetică care propun traseul existențial al poeziei, adevărata biografie a poetului.

[b2] Paradoxul[gr.„para-”=„contra”; „doxa”=„opinie”]. „Valoarea paradoxului provine din parcursul pe care îl impune de la limbaj la referent și înapoi”(Grupul μ, 1970: 142). E

¹² Prin extrapolarea operației de simulare-adjoncțiune, de pe urma căreia inventariem metabolele active în procesul semiozic al text-discursului eseistic, avem convingerea că putem inventaria în această „grilă” tropică și metabolele expresiei, respectiv: metaplaseme, precum: *jocul copilăresc; arhaisme, neologisme*; iar ca metataxe: *silepsa, anacolutul, chiasmul, paralelismul sintactic*. Mai reținem tmeza și inversiunea prin operația de permutare (IV).

¹³ Etimon: „*allos*” = „*altceva*”; „*agoreneim*” = „*a vorbi deschis într-o adunare, în for, în ... agora*”

¹⁴ Vera Călin, *Alegoria și esențele*, Ed. pentru Literatură Universală, București, 1969

vorba despre un parcurs inferențial gestionat de o semantică a inexprimabilului, un indicibil.

Formal, paradoxul (Marcus, 1985) creează confuzii asupra semanticii, prin aleatoriul mecanism al combinării diferitelor părți ale unui enunț, nefiind motivat semantic, sintactic ori pragmatic. Este ceea ce Solomon Marcus propune prin tipologia paradoxului, organizată pe patru niveluri: semiparadox, paradox, semiantinomie¹⁵, antinomie¹⁶ (fiecare nivel comportă trei ipostaze: sintactică, semantică sau pragmatică.)

Din definirea paradoxului ca încălcare a unuia dintre principiile logicii clasice, reiese că paradoxul nu acoperă varietatea de situații considerate paradoxale. De aici, este propusă o altă definiție a paradoxului: „[Paradoxul constă în] *suprapunerea a două niveluri, de obicei distincte, ale realității, ale limbajului, ale cunoașterii, ale gândirii sau ale comportamentului.*” [Marcus, 1985: 33]

Paradoxul contrazice obișnuințele senzoriale și perceptive, sprijinindu-se pe o semantică a infinitului. Actualizează negativul și absența, interogând profunzimi și relevând duplicitatea psihismelor tenebroase, creând un fel de „întuneric vizibil”¹⁷: „*Întunecând întunericul / Iată / porțile luminii.*” (Stănescu, *Haiku*)

Alteori pare a fi „sabotarea” comunicării lineare, prin paradoxurile care exercită, solicită chiar la maximum de trăire, emoție estetică, funcția terapeutică a ordonării spiritului creator: „[...] *iarba verde ar înflori / iar florile s-ar ierbi!*” (Stănescu, *Nod 33*)

Dacă analizăm modalitatea funcționării lingvistice a paradoxului, observăm că, în primul exemplu: „*întunecând întunericul*”, paradoxul are loc la nivelul, de fapt în *interiorul* familiei lexicale (aici, cuvânt de bază: vb., a întuneca”), cu o insistență semantică a accentuării intensionale: lumina e dincolo de întuneric. Sau altfel spus: „lumina” se definește doar contrastiv, antinomic cu „întunericul”. Și iată cel de-al doilea paradox construit la nivelul unui singur enunț: „întunericul” vs „lumină” – e nivelul sintactic unde imperația rostită prin interjecția predicativă „iată” trasează linia gândirii: „lumina” dinspre „întuneric”.

Majoritatea paradoxurilor stănesciene funcționează la nivel semantic, alteori asociat cu cel sintactic. Iată un titlu eseistic: „*Scrisori de dragoste sau înserare în seară*”. Prima parte a titlului nu anunță nimic deosebit: scrisoarea poate fi de dragoste, de felicitare sau de recomandare etc. Dar disjuncția „sau” monitorizează paradoxala echivalare semantică cu sintagma „*înserare în seară*”, familiară onticului poetic, odată ce apare și în poemul „*În dulcele stil clasic*”. Aceeași modalitate a jocului aleatoriu în interiorul familiei lexicale: *înserare de seară*.

În ambele situații paradoxale, prin semantica contradictorie din interiorul sintagmei se anulează sensul originar. Prin aglomerarea semantică asupra construcției se pierde diferența specifică: „întunecând întunericul” înseamnă epuizarea „stocului” de întunecime;

¹⁵ Un exemplu tipic de semiantinomie este cel al lui Epimenide cretanul, care pretinde ca rotii cretanii spun numai minciuni. Se observă că, dacă admitem că spune adevărul, atunci rezultă că minte; reciproca nu este însă adevărată.

¹⁶ Mint când spun că mint “; dacă acest enunț este adevărat, atunci rezultă că este fals și reciproc.

¹⁷ J. P. Sartre: „conștiința nu este ceea ce este, ci ceea ce nu este”

în sintagma „înserare de seară”, atributul „de seară” nu face altceva decât să conserve semantica „serii” până la aneantizare, de unde sensul va fi cel al „zorilor”: „*scrisoare de dragoste sau începuturile, zorii*”.

Aparte este paradoxul care, prin încrucișare semantică, provoacă o transgresare semică: [+verde] devine diferența specifică a „florilor” care au abandonat semul adjectival (nu: „flori verzi”) în schimbul unui verbal [+a înflori]. Fiind un paradox radical, anunțat prin conectivul adversativ opozițional semantic: „iar”, instanța lirică se folosește de exprimarea opțională (prin predicția condițional-optativă a verbului): mai întâi prin un registru comun prin „ar înflori”; apoi, forțând semantica sintagmică prin „florile s-ar ierbi”, un optativ la reflexiv-pasiv, care semantic semnifică o trecere indirectă într-o altă clasă semică, la acțiunea unui agent: subiect logic, instanța lirică. Configurativ, conceptual, paradoxul funcționează pe principiul simultaneității realului cu absurdul, care în opinia poetului, este starea *firescului*. Mai reținem că Solomon Marcus a circumscris aria de manifestare a paradoxurilor la „limbajele închise din punct de vedere metalingvistic”. Observația este pertinentă fiind sesizabilă și în textele-ocurente date ca forme paradoxale; de pildă: „*înserare de seară*” sau, cum apare în poezie, „(o)*înserare-n seară*”: „înserarea” conține formal radicalul cuvântului de bază.

Semantic, sintactic și/ sau pragmatic, paradoxul este o mostră de metalingvism, tropul prin excelență cultural: prin paradox are loc potențialul schimb de informații, reflexii, opinii/ obiect (aici, obiectul de artă: poezia). Natura metalingvistică a construcției eseistice este susținută și de operația tropică de suprimare-adjoncțiune prin care lexeme sau construcții sintagmice cedează reciproc diferența specifică a clasei lexico-gramaticale, încercând taxinonii (fenomenalizări) inedite, care declanșează sensul poetic al text-discursului eseistic (stănescian). Caracterizându-se prin abundența paradoxurilor de natură poetică, fie ca exprimare tropică (metaforă sau metonimie), fie ca abordare a unui concept poetic, text-discursul eseistic stănescian este un discurs metapoetic.

Concluzii. Reținem că, la nivelul eseului stănescian, izotopia organizează „materia” eseistică în concepte estetice operante ca referință textuală; în cazul de față, conceptele subscriu la o estetică a poeziei.

În analiza textuală a eseurilor stănesciene din volumul *Fiziologia poeziei*, se observă că discursul este receptat ca un proces constructiv de refigurare a proceselor cognitive ale locutorului sau instanței eseistice și ale celor inferențiale ale alocutorului, în persoana cititorului. Eseul poetic stănescian propune semantica unor izotopii „interpretate” prin medierea lingvisticii textuale. *Discursul metapoetic* vine în întâmpinarea unei estetici a poeziei (într-o primă fază a operei poetice; ulterior, poetul va opta pentru o metaconștiință). În acest sens, criteriul și pretextele eseului impun izotopiile conform cărora se structurează materia eseistică, dar și o estetică a poeziei, iar epilogul este liantul eseistic. Izotopiile generate de metafore, metonimii și paradoxuri (de)scriu paradigma alegorică despre traseul existențial al conștiinței artistice, proiecție noologică a spiritului eseistic stănescian. Eseul va fi întotdeauna relevant pentru toponimia culturii.

Bibliografie:

Bibliografia critică

- Borcilă, Mircea, 1997, „Dualitatea metaforicului și principiul poetic”, în *Eonul Blaga. Întâiul veac*. Culegere de lucrări dedicată Centenarului Lucian Blaga (1895/1995), ediție îngrijită de Mircea Borcilă, Ed. Albatros, pp. 264-265
- Călin, Vera, 1969, *Alegoria și esențele. Structuri alegorice în literatura veche și nouă*, ELU, București
- Chiorean, Luminița, 2006, *Arhitectura eseului stănescian*, Ed. Universității „Petru Maior”, Tg-Mureș
- Chiorean, Luminița, 2007, *Eseul stănescian. Confi gurare poetică*, Ed. Universității „Petru Maior”, Tg-Mureș
- Greimas, Algirdas Julien, 1970; 1975, *Despre sens. Eseuri semiotice*, traducere și prefață de Maria Carpov, Univers
- Grupul μ [Jaques Dubois, Francis Edeline, JeanMarie Klinkenberg, Philippe Minguet], *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970 [*Retorica generală*, versiunea în limba română, Univers, 1974]
- Grupul μ , 1990; 1997, *Retorica poeziei*, traducere de Marina Mureșanu Ionescu, Univers
- Oancea, Ileana, 1998, *Semiostilistica (Unele repere)*, Ed. Excelsior, Timișoara
- Ricœur, Paul, 1975; 1984, *Metafora vie*, traducere de Irina Mavrodin, Univers, București
- Vlad, Carmen, 2000, *Textul aisberg*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca
- *** 1985, *Semnificație și comunicare în lumea contemporană*[SCLC]. Presentare, antologare și îngrijire de Solomon Marcus, Ed. Politică, București

Bibliografia operei

- Stănescu, Nichita, 1982, *Noduri și semne*, Ed. Cartea Românească, București
- Stănescu, Nichita, 1985, *Antimetafizica. Nichita Stănescu însoțit de Aurelian Titu Dumitrescu*, CR, București
- Stănescu, Nichita, 1990, *Fiziologia poeziei* [FP], ediție de Al Condeescu, Cartea Românească, București

THE FOUNDATIONS OF THE AESTHETICS OF THE SACRED

Doina BUTIURCA¹

Abstract

The separation from Greek philosophy, the re-evaluation of the Ideas of Plato, the trans-sensorial aspirations, the interest for the “intellectual” beauty as well as the reflections consecrated to sensitive beauty are some of the basic ideas of Plotinus’ philosophy that has created a truly special value to the history of aesthetic thinking. The aesthetic ideas of the philosopher formed at Alexandria, of which the Idea as the spiritual source of “beauty” in art, the definition of the concept of “beauty” as a revelation of the spirit in matter, the cathartic function of art is grafted upon a metaphysical research pattern we will discuss explicitly in our study.

Keywords: aesthetics - metaphysical foundations; Plotinus; the Aesthetics of the Holy Scripture.

I. The Neoplatonician aesthetics

0. The term “poetics” comes from the French word *poétique* (Lat. *poetica*; Gr. *poiitiki*) and designates a theoretic work regarding the principles, the laws of literary creation, in general, and of poetry, in particular. In a general aspect poetics means discipline devoted to the literary phenomenon, under a theoretical aspect. Historically, the faculty of artistic creation especially in Ancient Greece, is a philosophical problem, related *ab initio* to the judgments which were pronounced on the occasions of poetic challenges. In the Greco-Roman culture, the typology of art has been theorized in various aspects, which for the modern investigator means as many forms of aesthetic diversion: “pure hedonism”, “moralism or the pedagogical”, “aesthetic mysticism,” etc. (Benedetto Croce).

1. *Theory of fair proportions: the concept of the “beautiful” and the harmony of closed systems at Plato.*

In Plato’s understanding (The Republic) beauty was the expression of harmony between the parts and/or the unity between parts and the whole. The mathematic rules, the simple relations have the capacity of producing beauty. The relations between the part and the whole are universal, Plato refers to the system of sounds, to the forms of the material world, to the literary work or to the whole universe as a system. The aesthetic category of the “beautiful” is thus an objective reality, independent of the personal characteristics of the person who contemplates it and/or independent of the writer, if we refer to the literary creation. “The beautiful” is given by any system perfectly enclosed within its own limits, a system that cancelled the intrinsic dynamics, the evolution, the innovation, a system of “proportions” which means the reinstatement of some divisions and differences... in order to integrate into the cosmic eurhythmics, in the great concert of the universe.” (Andrei Coman 2003: 214).

From the perspective of the modern such a concept is inadmissible especially in the case of the literary discourse. None of the modern art forms can illustrate the concept

¹ Associate Prof. PhD., „Petru Maior” University of Târgu-Mureş

of “beauty” if it has the quality to be a perfectly closed, dogmatic system. Poetry shines through metaphor, “open” (to interpretation), the literary work itself remains what Umberto Eco called “opera aperta”. The ineffable, the sublime, the imaginary are dimensions impossible to subdue to patterns of an objective nature.

Then there is the problematic of method in art, connected to the concept of *mimesis* (gr. *μίμησις*) which oscillates between the meaning of ‘imitation’ and that of ‘representation’. In *The Republic* Plato asked the question whether art as *mimesis* is an expression of the soul (the seat of virtue) or of primary sensuality and of passion, addressing for the first time in European culture, a problem of aesthetics. Unlike Aristotle, Plato believes that imitation refers to things in the order of nature, the immediate image, and therefore art cannot rise to the concept, to the idea. Reason enough for the poets and for poetry to be excluded from Plato’s perfect republic.

2. *Plotinus: to accede to the One*. In the context of this "neo-Pythagorean concert" (Andrei Coman, 2003), saturated by mathematical representations of beauty as mathematical symmetry, the extent and arrangement of elements, a dissonant, almost strident voice is heard in late antiquity" (ibid.). It is the voice of Plotinus, author of the 54 treatises included by his disciple Porphyrios in the work entitled the *Enneads*. Detaching himself from the theory of fair proportions, Plotinus notes that harmony “is a principle of intellect, lacking parts” that come into mathematical relationships. The Intellect is Unique. The Neoplatonician Absolute cannot be known by rational methods, the analytical spirit being refused. To accede to the One requires the way of direct perception - ecstasy - the release of the spiritual identity of the being from the surrounding reality. Ecstasy means supreme love and love ennobles through the power of the divine, and therefore it means the cancellation of duality and the revelation of absolute Beauty. Ecstasy - the only way to happiness - is revealing and constitutes the only way for the soul to merge with the Absolute.

2.1. *Aesthetics - metaphysical foundations*. In the early Middle Ages, the philosopher - having the view that all things have as a basis an absolute reality - creates the foundations of “mystical” aesthetics: art is a unique way to reach the absolute, to penetrate the ultimate essence of that simple reality - something the author of the treatise “On Beauty” called the One. Only through the philosophy of Plotinus, beauty and art merge in a unique concept, not through a happy reduction of the Platonic equivocal concept of beauty to the univocal concept of art, but by reabsorbing what is distinct in being confusing, to imitative art in the so-called beautiful." (Croce 1971: 234). Plotinus can be considered in a certain sense the father of modern poetics of the sacred. His aesthetics was unusual both in its metaphysical foundations and in its empirical analysis of beauty. The spiritualism and the transcendentalism were in the note of time (W. Tatarkiewicz 1978: 461). We note a first difference from the traditional concept generally accepted in Greece. The philosopher rejected the Pythagorean definition for reasons worthy of consideration: if beauty depends on symmetry, it would appear only in complex objects

and should not be present in an isolated color or sound, nor identifiable in the sun, in gold or in lightning” (W. Tatarkiewicz 1978: 462). Gold, light, heat, sound are elements lacking complexity, but are charged with a divine beauty.

2.2. *The beautiful - or revelation by Idea* The philosopher rejects the concept of “beauty” understood as a mathematics of external forms. Beauty is in concrete things (fire, light, lightning, gold is beautiful), but also in abstract forms of music, of poetry. It also exists in science, virtue, in gestures and habits, in the things of the senses and in the supersensible. Here are the four arguments of the philosopher: the beautiful is the affinity which is established between things of the sensible world and our soul, through the Idea. Only the form in communion with the sacred is beautiful, the being the soul of which has the divine splendor in it. The soul is the cause of bodily beauty. Plotinus wrote the following on this: “The soul creates, as one says, the bodies. It (...) makes everything it touches and possesses beautiful, as far as it is possible for those things to share beauty (Plotinus 2003: 298). A second argument through which “beauty” as mathematics of forms is rejected starts from the premise that the same face can appear more or less beautiful according to its expression (ibid.). This fact could not be possible if beauty would be an attribute of matter, of the proportions alien to ideas. Thirdly, beauty cannot find its expression in “matching” as long as phenomenologically we can speak about “match in bad” as well. The fourth argument Plotinus used is that a concept as “symmetry” is applicable to the determined order of the material world and never to the spiritual dimension (human knowledge or virtue cannot have the quality of being symmetrical). By these arguments the Pythagorean concept whereby beauty is the expression of a relation (this idea founded the complete ancient aesthetics) is replaced with the thesis that beauty is - before all - a quality. If the symmetry of the parts as source of beauty in ancient aesthetics loses its validity, the question is what is the source of beauty. Let us see what the thinker wrote: ... Beauty is in what lights proper proportioning rather than in the neat proportions themselves, and this is just what we like (Plotinus, Opere I 2003: 307). The essence of beauty is what reveals symmetry and revelation can only come from the Idea. The source of beauty is not matter, nor colour, but the soul as it has something divine, which is part of beauty (Plotinus). Ancient aesthetics approached sensible beauty and intellectual beauty in different manners, sometimes even dichotomous ones. Plotinus adopts a novel position: beauty is an attribute of the sensible world which nevertheless reveals the intellectual world (W. Tatarkiewicz 1978: 464), it is the revelation of the spirit in material forms: What similarities are there between the beautiful things from here and from there? - asked the philosopher. How can these and those be beautiful as well? The fact, I said, is possible by the participation of the idea. (Plotinus 2003: 246).

2.3. *The transcendental model and the cathartic function of art* This world - as a projection and manifestation of the sensorial that is never perfect and the one from “there”, the spiritual one, of the absolute freedom of thought are two antithetical worlds. Unlike Plato, the scholar trained in Alexandria put above all sensible beauty, considering that its perfection is consubstantial of the divine world. The source of artistic and natural

beauty is the same: the idea which transgresses matter and artwork alike. In the history of aesthetic thought Plotinus remained the philosopher who foresaw/introduced the concept of “internal sense” giving it aesthetic value. The concept will be imposed by the empirical aestheticians of England in the late seventeenth century and early eighteenth century (let us mention works such as *Pleasures of the imagination* signed by Addison (1672-1719) or the works of Shaftesbury (1671-1713) and Francis Hutcheson). If in his conception the archetypal source of beauty resides in the internal shape of things, Plotinus distanced himself from his forerunners through his belief that nature is superior to art, the philosopher would remain tributary to the old conception of ancient Greece. The effects of Neoplatonism upon modern aesthetics were the most profound and this despite of the inherent exaggerations. Here is a synthesis of some of these: the work is the mirror of the soul, the only one endowed with unity, reason and form. The function of art is not purely representational, but also a cathartic one: Arts create more through themselves, as they possess beauty, they imprint it on things lacking it (Plotinus). Any work of art sums up the idea from the artist’s head, an idea the scholar considers to be a metaphysical phenomenon, bearing the mark of the transcendental model. Art is a figurative knowledge through images that give the human being an intellectual vision of the world. For the first time in ancient aesthetics Plotinus - from the standpoint of a metaphysician - advances the idea that dominates modern Europe, the fusion of art and beauty (Even the bad artist creates images, truly ugly ones). And also for the first time he conceives beauty as an intangible image of a transcendent model.

II. The Aesthetics of the Holy Scripture

Despite the Holy Scripture was used for centuries in purposes other than aesthetics, Christian writers discovered in its pages ideas referring to beauty, profound ones, especially in the Old Testament, usually consubstantial to the images and symbols of light. In *Genesis, The Book of Wisdom and Song of Solomon* the word *kalos* is ubiquitous (especially in the Greek version). In the boundless and timeless dimension of the Creator, beauty born from the light is a principle, is a norm: 'And God saw the light that it is beautiful "(Genesis I.4.) and there is a parallelism which is not at all coincidental with the term *good*. Excluding the presumption of preexisting materials, the world, much like the work of art is beautiful because it is the conscious creation of a thoughtful being: “And God saw everything that he had made: and behold, it was very beautiful” (Gen. I.31.). The adjective “beautiful” has a broader meaning referring to both intrinsic and extrinsic qualities. Even if in the verse in *Genesis* the real meaning of the word “beautiful” is that God’s entire creation “turned out right” (W. Tatarkiewicz 2, 1978:12), the form of the absolute superlative induces the idea of the sublime. The verse is of great significance for aesthetics as it refers to the beauty of the universe in the first place and then - indirectly - to the Idea that gives matter identity, ennobling creation. This, especially since the term appears in the context, along with 'good', whose semantic values the biblical concepts, in particular. Frequency is a good indication in this regard: if the suggestion of the

sublimation of creation by divine intervention is formed through a single verse in the first chapter of Genesis, the exclusively moral attitude to the world becomes the leitmotif through repeating (five times) the verse, “And God saw that it was good” (Genesis 1.8.10.12.18.25.). This comparison is able to highlight the fundamental idea of Christian worship namely that beauty, in practice, has no role. It was just the way to create an overwhelming Universe. The Greek conception of the beauty of the “world” was introduced later by successive translations of the Septuagint and has continued to diversify its connotations. The research on the idea of beauty and creation have turned to *Proverbs* as well. This *Book of Wisdom of Solomon*, as it was called is essentially a collection of sayings from Jewish wisdom, taken over by Christianity with inner amendments of the gospel of Christ. The Greek *paroimiai* “saying” is the translation based on the biblical language of the Hebrew *misle*, which becomes in the *Vulgata proverbiae*, a term which will subsequently be adopted by European languages. The *Proverbs* are part from the thematical point of view in the category of didactic poetry, organised on a structure typical to the Biblical proverb (the source is the direct observation of immediate realities; the form is lapidary, plastic, often metaphorical). Here is the first verse: “To know wisdom and instruction” (Chap. I, 2) in which “instruction” translates the restricted sense of the Greek *paideia* (education or instruction of children - in Bartolomeu Valeriu Anania’s interpretation). Having a moralizing effect, the proverbs contain the full range of issues on human morality and social life, reported to supreme virtue and cultivates from this perspective, the concepts of wisdom (“Tell wisdom to be your sister” Chapter 7,1) and the “moral good” in the world order. Paradoxically the *Proverbs* exploit the concept of beauty to a very large extent: “A man who delights in beauty gladdens the heart.” It is the beauty of creation, conceived as the divine print through which the beauty of the Creator passes through - analogically: “Because of the size and beauty of creatures you can know better, considering you, the one that he built” (Chapter 13,5). Natural beauty is associated with the beauty of the divine mystery, wisdom but also the beauty of the work of art, the one man has sublimed to such an extent that he considers the things made by human hands to be gods. Frequently enough such concepts coexist with philosophical ideas of Pythagorean and Platonic origin. The compulsory temperance, the measure in the work of art seems to be rather a reflection of a mathematical theory: “but all you have appointed to measure the number and balance” (Chapter 11, 20). It has been rightly said that the valorification of such a theory in a Christian book proves the extent of the Greek influence and in this case not only on the translation but on the whole book (W. Tatarkiewicz 2 1978, 14). The gain was on the side of medieval aesthetics which starting from the authority of the Holy Scripture has used the concepts of balance and measure in art. Along with the Greeks acceptions on beauty and balance the idea of the insignificance of manifesting beauty entered the sacred texts - under the influence of the Hebrews who were not as occupied with the extrinsic aspects of existence. Moreover the *Proverbs* warns against the vanity of beauty and of perishability, a literary motif used throughout European poetry: “Tricky is the charm and beauty is vain” (31.30). Exterior beauty is

considered a “quality” only insofar it is the sign of the invisible. The two opposing concepts, “beauty as vanity” and, “as a manifestation of divine beauty” are found not only in Christian aesthetics but also in European secular literature. The very concept of art has a double sense: art is both a direct and symbolic perception. The Song of Solomon illustrates another feature of the Hebrew vision on beauty, as judged by two characteristics of the beloved: moral purity and inaccessibility, “Beautiful're like a smile, baby, / and you are lovely as Jerusalem ...” (Song of Songs, Ch 6.4.)

Bibliography

Sources

ANANIA Bartolomeu Valeriu. *Biblia sau Sfânta Scriptură*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române : Bucharest, 2011.

PLOTIN. *Opere I*, Romanian translation and notes by Andrei Cornea, Editura Humanitas: Bucharest, 2003.

Theoretical references

CROCE, Benedetto. *Estetica*, Romanian translation by Dumitru Trancă, notes by Nina Facon, Editura Univers: Bucharest, 1971.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Istoria esteticii I-IV*, Romanian translation by Sorin Mărculescu, Editura Meridiane: Bucharest, 1978.

PARTENERIATUL MASTERANZI/PROFESORI. (RE)LECTURA CRITICĂ VS. (RE)SCRIEREA CRITICĂ

The Master Candidates/Teachers Partnership. Critical Re(Reading) vs. Critical Re(Writing)

Eva Monica SZEKELY¹, Adriana NISTOR²

Abstract

We will refer to a possible pedagogical and moral reflection model, based on the constructivist and intertextual values, which imply intercultural understanding competence in fact and non/cognitive, affective responses to literature. Under these conditions, the emphasis will be on the following questions: how do the connections between our higher cognitive functions and our non/cognitive functions work during the (re)lecture and (re)writing interactions? How do social standards transform, as opposed to individual and social/literary values? What kind of attitude do singular individualities have towards universal standards and values that are involved during writing? The answers to these questions may be offered by the literary text itself, perceived as a social and moral background for the understanding competence. The literary text (i.e. Marin Preda's *Moromeții*) is regarded as a step towards interaction and dialogue with other texts, on the one hand, and with the readers, on the other hand. Thus the aim is to encourage the intertextual values and, moreover, the development of the communication skill.

Keywords: hermeneuthical value, euristical and reflexiv-critical, pedagogical value, (re)writing and argumentativ essay

*„A vorbi despre o carte înseamnă
tocmai a vorbi despre reprezentările subiective
prin care o reinventăm permanent.”
(Pierre Bayard, 2008)*

1. Principii și funcții ale parteneriatului masteranzi-profesor(i)

Există și dascăli care îi ajută pe discipoli să se elibereze de captivitatea unui înțeles univoc al lecturii, marcat de respectul datorat cărților și interdicția de a le modifica. Acest fel de dascăli ne reamintește mereu că, în condițiile crizelor actuale pe care le traversăm, nu doar cărțile citite în întregime, ci și fragmentele intertextuale, de cărți recitate sau cărți numai răsfoite, sau despre care doar am auzit vorbindu-se sau pe care le-am uitat, fac parte din universul nostru interior. Să reflectezi asupra unor (fragmente de) cărți citite / recitate / necitate / răsfoite și a discursurilor pe care le suscită e cu atât mai dificil cu cât noțiunile de lectură, relectură ori nonlectură nu sunt clare și uneori e greu să afli dacă cineva a citit sau nu o carte. Cum numeroase forme de întâlnire cu textele se situează, în realitate, la mijloc, după cum afirmă și Pierre Bayard (2008, *Cum vorbim despre cărțile pe care nu le-am citit*, Polirom), între lectură – relectură și nonlectură, acesta este noul sens al (re)lecturii care va fi dezvoltat în această carte. Este poate un truism să spunem că relațiile noastre interpersonale și chiar sentimentale sunt marcate în profunzime de cărți, și asta încă din copilărie. Mai întâi prin influența pe care o au personajele de roman asupra alegerilor noastre, schițând idealuri inaccesibile la care încercăm, de cele mai multe ori

¹ Conf. univ. dr., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureș

² Prof. Școala Gimnazială Nr. 2 Târgu-Mureș

fără să reușim, să-i silim pe ceilalți să se plieze. Dar, mai subtil, cărțile îndrăgite conturează un întreg univers în care locuim în secret și în care ne dorim ca un altul să poată veni și întrupa un personaj.

Îmi face plăcere să semnez contribuția directă pe care studenții și masteranzii mei au adus-o cărții *Didactica (re)lecturii* (Editura UPM, *Colecția Didactica*, 2010), în care am publicat materiale ale lor (pp. 303-342) create prin intermediul discuțiilor inspirate și al comentariilor critice din cadrul seminariilor. Această carte este dedicată de aceea tuturor celor care au răspuns provocării didacticei (re)lecturii, studenți și masteranzi, elevi și profesori deopotrivă.

Pe parcursul prezentei lucrări, prin propunerea unor seminarii de Didactica specialității desfășurate cu studenții /masteranzii de la facultățile de Litere (Limba și literatura română vs./ Limba și literatura engleză), vom descrie activități didactice pe parcursul cărora va fi pus în valoare metaprincipiul didactic al modelării, pe cel puțin 3 paliere:

- a. viziunea în oglindă / față în față a relației dintre text(e) prime și text(e) secunde (alte romane inspirate din primul model) și text(e)terțe (scenarii de filme/ filme făcute după al doilea model);
- b. parteneriatul și cooperarea dintre profesori și studenți, prin complementaritatea activităților de curs și seminarii, prin viziunea în oglindă / față în față a relației dintre finalitățile propuse de didactician vs. pregătirea unui portofoliu pentru seminar de studenta/ studenții coordonatori;
- c. viziunea în oglindă/ față în față a relației dintre valorile și atitudinile care caracterizează tipurile principale / personajele cărților și ale filmelor propuse și propriile valori și atitudini ale studenților, pe de o parte față de acestea și apoi, față de alte aspecte ale societății contemporane.

Vom încerca astfel să găsim răspunsuri parțiale și niciodată definitive următoarelor probleme (v. și lucrarea **Educarea comunicării verbale și nonverbale**):

- Cum construim, ca (viitori) dascăli, experiențe (și) de învățare socială care să aibă ca finalitate înțelegerea culturii, a adevărilor plurale, a identităților noastre plurale, a formelor plurale ale realității?

Implicații pedagogice: Conceperea lecției / a activităților didactice ca mimesis, adică la intersecția dintre viață, realitate și artă, urmărind prin această generalizare tocmai o reprezentare mai cuprinzătoare pe de o parte a vieții, pe de altă parte a formării studenților, oferindu-le iluzia verosimilității și a veridicității. De-construcția (J. Derrida) continuă a lumii artei și re-construcția propriei vieți, prin experiențe de descentrare a lumii și de fragmentare socială și culturală ne vor ghida în această încercare de conturare a unor repere pentru o pedagogie a minții prin comprehensiune reciprocă.

- Cum inducem creativitatea pe parcursul acestor activități?

Implicații pedagogice: Contrar ideilor exprimate de unii autori, creativitatea nu este localizată în emisfera dreaptă (Roco: 2001: 53). Biologul Dahlia Zaidel (1984) consideră că artiștii au abordări variate și diferite, descoperirea presupunând demersul în ambele emisfere. Prin urmare, creativitatea presupune abordări ce implică „creierul total” și complementaritatea activităților ambelor emisfere cerebrale (stânga-dreapta) și rezolvarea unor conflicte / opoziții de genul: cognitiv vs. non-cognitiv, rațional vs. afectiv, verbal vs. nonverbal / paraverbal, simbolic vs. iconic. Prin urmare, acest gen de activități bazate pe sincretismul artelor și al limbajelor, combinând și diversificând mijloacele și canalele de comunicare vor induce creativitatea și vor fi o cale a dezvoltării sociale/ (inter)personale. În acest fel, dascălul devine acel personaj care nu numai trezește, ci și “deșteaptă”: “Este vorba despre deșteptarea politică la lume și la prezența lucrurilor”; “deșteptarea etică la celălalt și la coprezență” (J. R. Resweber, 1988), conform „noilor pedagogii”, prin tehnici centrate pe simbioza dintre comunicarea simbolică și iconică / verbală/ nonverbală/ paraverbală.

O primă valoare pragmatică, respectiv comunicativ-funcțională și intersubiectivă a parteneriatului studenți-masteranzi/ profesor intenționează să ne reamintească faptul că nu doar cărțile citite în întregime, ci și cele pe care le-am răsfoit, despre care am auzit vorbindu-se sau pe care le-am uitat fac parte din biblioteca noastră colectivă, intertextul și, implicit, din universul nostru interior. Încă de la Roland Barthes și U. Eco s-a remarcat faptul că „deschiderea (operei literare, n.n.) devine instrument de pedagogie revoluționară” (Eco: 2005: *Opera deschisă*, Paralela 45, p. 58). Focalizarea atenției asupra lucrului cu textul a înlocuit și va înlocui treptat marele gol lăsat de varianta cărților de comentarii. Studentul/ elevul ca lector este invitat să facă opera împreună cu autorul, aceasta fiind „deschisă unei germinări continue de relații interne pe care consumatorul trebuie să le descifreze și să le aleagă în actul de percepție al totalității stimulilor” (Eco:2005: *Opera deschisă*, Paralela 45, p. 101), după o „logică a necesității” care condiționează „conștiința deductivă” a cititorului, de unde extragem și re-afirmăm argumentul necesar că elevul, prin activitatea sa, este în stare să judece și să evalueze singur un text (după o formare prin exerciții prealabile). Provoacă subiectul la o autentică întâlnire cu textul (după modelul H.R. Schaffer), punctăm că în dezvoltarea tânărului distingem două direcții la fel de importante: socializarea – „a deveni ca și ceilalți oameni” și, în același timp, individualizarea – „a fi diferit de ceilalți.”

Se organizează astfel, dinamic, prin activitatea subiecților, o rețea de efecte de comunicare în așa fel încât oricare eventual consumator să poată înțelege din nou – prin intermediul jocului de răspunsuri la configurația de efecte simțită ca stimul al sensibilității și al inteligenței – opera însăși, forma originară închipuită de autor” (Eco: 2007: 47).

Prin urmare, *metaprincipiul modelării* este axul în jurul căruia am construit parteneriatul studenți / masteranzi/ profesor, pragmatismul, valoarea comunicativ-funcțională a modelelor relevându-se prin aplicații și anexe, nu întotdeauna prezente în

didacticile aplicative, din păcate: textul este plasat în spațiul interlocațiunii, devine discurs sau formă plină a comunicării, prin urmare implică interacțiune și dialog, sub diverse forme, de la variantele de schematizare discursivă, la opinii și variante de argumente pentru construirea unui eseu. Așadar, ne propunem, în primul rând, nu o viziune descriptivă și definitivă, ci una interogativă, exploratorie, grație exemplificărilor, interpretărilor și comentariilor realizate. În acest fel, nădejdea noastră este că cititorul va fi pus în situația de a efectua o lectură activă și reflexivă, care să îmbine momente de reflecție, interpretări și analize critice cu evaluări personale. Aceasta, cu atât mai mult cu cât, atât în text, cât mai ales în portofoliul de anexe au fost inserate schematizări discursive, tabele, grafice și figuri care sprijină decodificarea și pătrunderea sensurilor autentice, a căror „lectură” necesită mereu transpunere didactică, parafrazăre, re-creație.

Punctul de fugă al parteneriatului studenți-masteranzi/ profesor e orientat constant spre miza psiho-socială, comunicativ-funcțională a educației și înspre dimensiunea dialogică a discursului. Accentul abordării pragmatice a (re)lecturii cade pe funcția hermeneutică și euristică a procesului construirii de sens(uri), prin posibilitatea simultană de a recunoaște intertextul manifest și de a mobiliza referințele și asociațiile latente. **Funcția hermeneutică**, de modelare a situației și interpretare a pragmaticii cititorului său, este completată prin **funcția euristică**: de inventare a noi soluții / sensuri la problemele vechi și rezolvarea celor noi. **Funcția reflexiv-critică**, și, prin urmare, evident **pedagogică**, este rezultanta corelării acestor două funcții, euristica și hermeneutica, prin unicitatea ideilor și a trăirilor care ne leagă prin (re)lectură de arhetipuri, considerate de C. G. Jung nucleul interdisciplinarității. Arhetipurile însă nu se revelează nemijlocit, imaginile și simbolurile fiind forme de exprimare a arhetipurilor. Premisa noastră a fost: dacă textul /discursul literar este un ansamblu cultural, simbolic structurat, fenomenul (re)lecturii ca apropiere a textului trimite la suplețea arhetipurilor care variază mereu în funcție de context și se revelează (mai) întotdeauna ca întrebare, mai degrabă decât ca o certitudine.

Dacă procesul de dezvoltare a structurilor cognitive este condiționat de exercițiul facultății de judecare morală, acesta se realizează prin intermediul dilemelor etice, după Kohlberg (problematizarea, discuția rețea, dezbateră, studiul de caz). După cum se vede din aplicația masterandei Adriana Nistor, valoarea metodologică a acestora este că permite distribuția pe stadii a elevilor clasei, care niciodată nu este omogenă, așa încât cei aflați la un nivel inferior își acomodează raționamentele integrând argumente formulate de cei avansați, și astfel să evolueze. În plus, prin modul în care conduce dezbateră, profesorul poate ajuta elevul să-și restructureze argumentele în raport cu exigențele stadiului imediat superior celui la care se află el însuși, evoluție în cel puțin trei pași, corespondenți (re)lecturii: trăirea disonanței cognitive, rezolvarea conștientă a dilemei prin observarea și cântărirea mai multor alternative și alegerea responsabilă a celei mai bune soluții pentru situația dată, acceptarea și discutarea punctului de vedere al celuilalt. (Re)lecturile plurale sunt exerciții ale competenței de (re)lectură: necesită metoda **activă** și implicarea

subiectului; procesul de învățare este dirijat prin chiar ideile celui care participă în mod direct. (Re)lectura devine metaforă a obiectului re-creat, imagine a înseși cunoașterii și a procesului de învățare prin faptul că acestea sunt înțelese intern, ca trecere, transformare, metamorfoză de la o interpretare X1 de rang 1 a unei anumite probleme, la o interpretare X2 / rang 2 a aceleiași probleme, în așa fel încât subiectul ce învață poate explica în lumina celei de a doua interpretări, de ce prima este “falsă” ori, mai degrabă, incompletă, ba chiar poate face în lumina celei de a treia interpretări o interpretare discursivă, sau poate explica de ce interpretările anterioare sunt false / fragmentare în lumina ultimei / alteia noi. Iată, din nou, sensul vocabulelor re- / și n din descrierea modelului de (re)lectură propus.

2. Relații interdisciplinare implicate în (re)lectura vs. (re)scrierea critică

Pentru transparența unei proiectări curriculare, care să evidențieze relațiile interdisciplinare, precum și conexiunile macro-/ transdisciplinare, ca explicație de ordin teoretic propunem o *didactică a (re)lecturii* înțeleasă astfel:

- a. *Din punctul de vedere al științelor educației* (didactică generală, teoria și metodologia instruirii și evaluării, psihologie școlară etc.), imagine / model de re-învățare / re-evaluare, un model metodic în cel puțin trei trepte consecutiv-sucsesive/ în spirală/ $x_1 \dots x_2 \dots x_3 \dots x_n$, de construcție și transformare a cunoștințelor prin prisma *teoriilor psiho-pedagogice* actuale – constructivismul și psiho-cognitivismul, axate pe redimensionarea axiologiei și a pragmaticii acțiunii educative (v. Anexa). Valoarea metodologic-procedurală este că permite distribuția pe stadii a elevilor clasei, care niciodată nu este omogenă, așa încât cei aflați la un nivel inferior își acomodează raționamentele integrând argumente formulate de cei avansați, și astfel să evolueze. În plus, prin modul în care conduce dezbateră, profesorul poate ajuta elevul să-și restructureze argumentele în raport cu exigențele stadiului imediat superior celui la care se află el însuși, facilitându-i evoluția în cel puțin 3 pași: trăirea disonanței cognitive, rezolvarea conștientă a dilemei prin observarea și cântărirea mai multor alternative și alegerea responsabilă a celei mai bune soluții pentru situația dată.
- b. *Din punctul de vedere al semioticii, al științelor comunicării și al teoriilor discursului* ca *model structural al argumentării*, bazat partiția semiotică (sintactic, semantic, pragmatic, v. Anexa 2). Finalitatea argumentativă este asigurată prin coroborarea a trei niveluri de ordine / niveluri de construcție a sensurilor plurale ce pot prefigura împreună performanța discursivă a argumentării: *ordinea semnică* / sensul literal-istoric- discursul înțeles ca semne și reguli de combinare secvențială a lor); *ordinea ideatică* / sensul hermeneutic, ascuns, tainic (discursul înțeles ca sistem de sensuri ce pun în mișcare întreaga problematică vehiculată, un sistem de idei, de probleme care se susțin unele pe altele și care, împreună, susțin teza unei argumentări finale /a unui eseu structurat) și *ordinea retorică* / sensul pragmatic,

- rezultat prin confruntarea mai multor subiectivități (discursul argumentativ înțeles ca sistem de mijloace prin care se asigură coerența și expresivitatea ideilor, se dă frumusețe și stil argumentării, v. Anexele 34-37).
- c. *Din punctul de vedere al **retoricii moderne/ al neoreticiei*** numită astfel de Ch. Perelman, inițiatorul ei, didactica (re)lecturii se prezintă ca o teorie generală asupra argumentației (politică, legală, etică, estetică, filozofică etc.) întemeiată pe ideea eficienței discursului. Ea se apropie de teoria acțiunii și de problematica negocierii, a persuasiunii, adeziunii și / sau a manipulării, găsindu-și câmp larg de dezvoltare în științele sociale, dar și în epistemologie și științele educației; punând în discuție relația dintre discurs și gândire, se tinde spre o teorie generală a discursului (**retorica literară**), care se confundă uneori cu o teorie a textului (*Retorica romanului*, de Booth, *Retorica poeziei*, de Grupul Grupul μ (1997), *Retorica și literatura* de A. Kibedi-Varga; *Genurile discursului*, de Tzvetan Todorov, *Analiza discursului*, de J. Dubois; *Aspecte ale gramaticii textului*, de T.A. Van Dijk).
- d. *Din punctul de vedere al **retoricii lărgite*** (și nu restrânse doar la figurile limbajului, cu deosebire metafora/v. *Metafora vie*, P. Ricoer) definită din perspectiva unei teorii generale a comunicării, **didactica (re)lecturii** își poate extinde aria de competență la orice sistem de semne, nu numai la limbă; vom arăta prin aplicațiile privind literatura și celelate arte / sincretismul limbajelor universale ale artelor că se imaginează astfel o *retorică a imaginii* (R. Barthes, *Retorica imaginii*), o *retorică a muzicii* (B. Vickers, *Figuri ale retoricii/ Figuri ale muzicii*) sau o *retorică a picturii* (J. Lichtenstein, *Culoarea elocventă*, v. Anexele 26, 27, 28).
- e. *Din punctul de vedere al **retoricii aplicate*** insistăm asupra importanței pe care o dobândește în societatea modernă opinia și, legat de aceasta, interesul pentru tehnicile de influențare (chiar de manipulare) a părerilor și a opțiunilor publicului. Zeci de manuale și tratate proliferază tehnici și tipologii de discurs, cum ar fi discursul politic, cel ideologic, negocierea, polemica, publicitatea, discursul jurnalistic sau cel al televiziunii, pamfletul, ironia etc. Astăzi asistăm la o explozie a domeniului retoricii, care se împarte între filosofi și logicieni, lingviști și specialiști în comunicare, formatori de opinie și în influențarea opiniei. În literatura care nu a abandonat-o niciodată, retorica se regăsește în discipline noi, cum sunt stilistica, teoria modernă a genurilor, pragmatica literară, teoriile receptării etc. (v. Anexele 1, 2, 17-19).
- f. *Din punctul de vedere al **psihologiei adâncurilor***, didactica (re)lecturii imaginilor și a simbolurilor facilitează **transparența betipurilor**, care
- ordonează / rânduiesc acțiunile instinctive ale căror conținuturi vin din inconștient;
 - sunt forțe psihice care sălășluiesc în sufletul omenesc și stau la baza vieții indicând transcendența acesteia;

- sunt rânduitoare de sens și devin elementul propriu-zis al spiritului (A. Jaffe);
- forme tipice ale trăirii omenești care reiterează o experiență ancestrală;
- stau la baza relațiilor umane fundamentale.

3. *Abordări comparative în (re)lectura vs. (re)scrierea critică*

În cadrul procesului transpunerii/ transpoziției didactice, nu numai procesul (re)lecturii și exegeza de text profită de pe urma acestei practici interpretative, ci și un anumit tip de *comparatism intertextual*, folosind opera unui autor drept grilă de referință pentru comentarea altor opere, din tipuri și spații culturale diferite. Aceste tendințe sunt indicatorul cel mai precis al acestei mutații, observabile în literatura de specialitate din vestul european și de peste ocean prin deplasarea spre teoriile interpretării și pedagogia lecturii, pornind de la tensiunea beligerantă dintre apărătorii hermeneuticii tradiționale și adepții lecturii orientate către cititor.

Unii vor să întemeieze comentariul critic pe un corpus de evidențe textuale, situate deasupra oricărei posibilități de controversă. Ceilalți, dimpotrivă, sunt partizanii unei critici argumentative, ghidate de tehnici de persuasiune abile. Declarată apodictic drept inevitabilă, legitimată conceptual și metodologic, o astfel de polarizare consacră ruptura ireversibilă între două paradigme critice: una metafizică (mizând pe unitatea organică a textului / semnificatul obiectiv) și alta deconstrucționistă (interesată mai curând de construirea textului și de contradicțiile semiozei / semnificatul subiectiv).

Aplicația Adrianei Nistor propusă de noi sugerează căi de depășire a acestei fracturi reducționiste, prin integrarea interpretării de text într-un context socio-cultural și ideologic cuprinzător, angajând strategii auctoriale și de lectură diverse. Astfel redefinită, (re)lectura devine hermeneutică, act interpretativ echivalent unei experiențe complexe de re-scriere, combinând și / sau alternând patru direcții fertile din topografia teoriilor actuale ale receptării. Fiecare dintre cele patru direcții critice, prin combinări, își propune să înlocuiască o accepție mai veche a criticii, ca interpretare a semnalelor cu tipuri de lectură mai radicale, generatoare de pluralitate/ alteritate:

Tipul de critică	Tipuri de lectură / centrare
Critica receptării, orientată spre activitatea cititorului (<i>reader-response criticism</i>);	actualizarea de sine / centrarea pe cititor/ subiect și nevoile sale de individualizare semiotica lui U. Eco sugerează o pluralizare a lecturii, însă încearcă ulterior să o circumscrie introducând în text «lectura model» ca sistem orientativ“ (pp. 234-235); un tip de «cooperare» cu textul, mai complex și scindat decât admite Eco, perspectiva «Cititorului Model» aducând adesea o provocare competenței naratorului și stabilind un itinerar alternativ în povestire.
deconstrucția de inspirație galică, patentată metodologic peste Ocean;	«dezechilibrarea» sistemului metafizic de echivalențe al textului
critica de orientare feminină / solicitarea răspunsul afectiv față de text;	subminarea economiei narării și umplerea golurilor/ a vidului de sens / un eu „ilicite” care încearcă să-și găsească eliberarea prin manevre excedentare hermeneutică revizionistă, radicală, propunând modalități alternative de «înțelegere a limbajului», de înscriere a discursului feminin în practica culturală actuală
lectura care uzează de grila socio-semioticii culturale pe linia M. Bahtin sau Foucault	construcția culturală (v. Anexa 4 a, 4b, 4c)

De ce nu una dintre ele, ci combinarea lor? „Narațiunile reprezintă mecanismele dorinței ce își propulsează și își consumă propriile intrigi și, de asemenea, revelează natura narării drept o formă de dorință umană: nevoia de a spune ca impuls uman primar ce caută să subjuge ascultătorul, să îl implice în impulsul dorinței ce nu-și poate rosti niciodată numele cu adevărat - nu se poate niciodată exprima până la capăt -, dar ce insistă în a-și rosti mereu mișcarea către acest nume. Pentru cel ce analizează narațiunile, acești vectori ai dorinței, diferiți și totuși convergenți, sugerează nevoia de a explora mai profund funcția formatoare a dorinței, modul în care aceasta modelează intriga, precum și dinamica, schimbul și transferul, rolurile povestitorului și ascultătorului.” (Peter Brooks, *Reading for the Plot*, în Marcel Corniș-Pop: 2000:7). Acestea sunt căile pe care survine tranziția de la interpretare la critică în sens larg. Mai exact, de la o „abordare aservită înțelesurilor adânci sau ascunse ale textelor, cărora li s-a acordat deja, în avans, statutul de scriitură“, la o hermeneutică socio-culturală, interesată să reconstituie „codurile la care face apel textul și să dezvăluie mijloacele prin care acesta încearcă să ne controleze răspunsul față de el“, permițându-le astfel cititorilor să participe direct la procesul de construcție textuală. Evaluându-le comparativ, am observat că prima – în pofida extensiei și a armăturii teoretice de care dispune – nu reușește, cel puțin deocamdată, să racordeze semnificativ convențiile de lectură cu factorii sociali și instituționali pe care acestea se sprijină. Celelalte trei direcții, în schimb, mizează eficient pe același atu: ele reușesc – cu mijloace extrem de diverse – să atragă atenția asupra naturii disensioniste a lecturii.

4. Proiect didactic: *Moromeții* de Marin Preda

Propunător: prof. Adriana Nistor, Gimnaziul *Europa*, Târgu-Mureș

Clasa: a X-a (nivel maximal)

Unitatea de învățare: Literatură / Romanul

Subcapitol: Marin Preda - *Moromeții*

Subiectul: Romanul de familie (2 ore, 100 de minute)

Tipul lecției: Sistematizare / Formare de priceperi și deprinderi

Scopul: Consolidarea unor reprezentări privind relația dintre diferitele metode de receptare a unor semnificații pe baza unor texte date și producerea de text.

Competențe generale:

C1: Utilizarea corectă a limbii române în receptarea și în producerea mesajelor în diferite situații de comunicare.

C2: Folosirea instrumentelor de analiză tematică, structurală și stilistică în receptarea diferitelor texte literare și nonliterare.

C3: Argumentarea scrisă și orală a unor opinii în diverse situații de comunicare.

Competențe specifice:

C1.4: Redactarea unor compoziții despre textele studiate și alcătuirea unor texte funcționale sau a unor proiecte.

C1.5: Utilizarea, în exprimarea proprie, a normelor ortografice, ortoepice, de punctuație, morfosintactice și folosirea adecvată a unităților lexico-semantice, compatibile cu situații de comunicare.

C2.1: Analiza principalelor componente de structură, de compoziție și de limbaj specifice textului narativ.

C2.4: Folosirea unor modalități diverse de înțelegere și de interpretare a textelor literare studiate.

C3.1: Identificarea structurilor argumentative în vederea sesizării logicii și a coerenței mesajului.

C3.2: Compararea unor argumente diferite pentru formularea judecăților proprii.

C3.3: Elaborarea unei argumentări orale sau scrise pe baza textelor studiate.

Competențe derivate:

CO1: Să enumere 3-4-5 opere din literatura română și /sau universală ilustrative pentru tema familiei.

CO2: Să integreze corect tema familiei în cadrul operei lui Marin Preda, evidențiind, pe baza a 2-3-4 exemple din scrieri, viziunea autorului despre imaginea familiei și a tatălui.

CO3: Să identifice corect minimum 2 scene / situații semnificative care reflectă imaginea familiei în romanul *Moromeții* de Marin Preda, subliniind prin 1-2-3 argumente rolul lor în evoluția conflictului.

CO4: Să caracterizeze corect personajele romanului *Moromeții* de Marin Preda, evidențiind relațiile / conflictele dintre ele și construind harta și rețeaua personajelor.

CO5: Să-și exprime punctual de vedere argumentat despre imaginea tatălui ca centru al familiei, relevând prin 2-3-4 argumente existența unei drame a paternității în romanul *Moromeții* de Marin Preda.

CO6: Să scrie un eseu, de 2-4 pagini, în care să prezinte imaginea familiei așa cum se reflectă în romanul *Moromeții* de Marin Preda, exprimându-și punctul de vedere argumentat despre imaginea tatălui ca centru al familiei și valorificând și alte texte literare și / sau nonliterare din literatura română, respectiv universală.

Strategii didactice:

a) metode și procedee : tehnica imersiunii în subiect, tehnica răspunsului subiectiv, conversația euristică, exercițiul, problematizarea, eseu de 5 minute;

b) forme de organizare a activității: activitate frontală, individuală și pe grupe;

c) mijloace didactice: fișe de lucru în grup / individual, anexe (matrici semantice, hărți ale personajelor), tabel cu tipuri de raporturi și conectori, tabel intertextual;

d) resurse: manualul, fișe cu fragmente din texte prediene, precum și alte texte literare și nonliterare din literatura română și universală, dicționar de simboluri.

Bibliografie:

Preda, Marin, *Moromeții* (Volumul I), Editura Minerva, București, 1970.

Preda, Marin, *Viața ca o pradă*, Editura Albatros, București, 1977.

Preda, Marin, *Imposibila întoarcere*, Editura Cartea Românească, București, 1987.

Dostoievski, F.M. *Frații Karamazov* (Volumul II), Editura Univers, București, 1982.

Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, București, 1993.

Szekely, Eva Monica, *Competența de (re)lectură: experiențe în viziune integrată*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2007.

Biblia tipărită sub îndrumarea și cu purtarea de grijă a prea fericitului părinte teoctist, patriarhul bisericii ortodoxe române, Editura institutului biblic și de misiune al bisericii ortodoxe române, București, 2000.

Etapă / Timp	Secvențe de conținut	Activități de învățare	Metode și procedee / Evaluare
<p>Evocare (20 min)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • În orele anterioare am discutat despre romanul <i>Moromeții</i> de Marin Preda și am ajuns la concluziile: <ul style="list-style-type: none"> - Marin Preda continuă preocuparea lui Liviu Rebreanu pentru viața satului românesc. - Romanul <i>Moromeții</i> se înscrie în curentul realist. - Noutățile stilistice și mai ales expresivitatea limbajului fac din Marin Preda cel mai însemnat romancier al perioadei. • Astfel, concluziile lecțiilor precedente ne vor ajuta în lecția de azi să demonstrăm că romanul <i>Moromeții</i> este un roman de familie. • În primul rând, dați o definiție personală a familiei. • Dar ce îmi puteți spune despre rolul jucat de tată în cadrul familiei? • Ei bine, vom încerca azi, împreună, să privim romanul <i>Moromeții</i> ca un roman de familie, să pătrundem în casa familiei Moromete și în special să-l cunoaștem mai îndeaproape pe cel care este stâlpul acestei familii, Ilie Moromete. 	<ul style="list-style-type: none"> • Pentru mine, familia este : <ul style="list-style-type: none"> - centrul vieții etc. • În opinia mea, tatăl este : <ul style="list-style-type: none"> - capul / stâlpul familiei etc. 	<ul style="list-style-type: none"> • Definiția personală ca tehnică a imersiunii în subiect. • Elevii își exprimă propriile gânduri despre imaginea familiei și a tatălui. • Tehnica răspunsului subiectiv.
<p>Realizarea sensului (30 min)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Pentru început, vă rog să-mi dați și alte exemple de romane de familie din literatura română sau universală, cu care ați făcut deja cunoștință prin bibliografiile școlare sau prin lecturile voastre particulare. • Acum, întorcându-ne la Marin Preda și la opera sa, ce îmi puteți spune despre viziunea acestui autor asupra imaginii familiei și a tatălui ? Cunoașteți și alte scrieri de Marin Preda în care se întâlnește tema familiei ? • Pentru a vedea 	<ul style="list-style-type: none"> • Se enumeră o serie de romane în care este prezentă tema familiei : <i>Baltagul</i> (Mihail Sadoveanu), <i>Mara</i> (Ioan Slavici), <i>Ciclu Comăneștenilor</i> (Duliu Zamfirescu), <i>În căutarea timpului pierdut</i> (Marcel Proust) etc. • Tema familiei este o temă centrală în cadrul operei lui Marin Preda, ea fiind întâlnită în multe scrieri : <ul style="list-style-type: none"> - <i>Viața ca o pradă</i>, <i>Marele singuratic</i> etc. • Un elev citește cu voce tare fragmentul propus de profesor: 	<ul style="list-style-type: none"> • Răspunsurile elevilor sunt monitorizate pe tablă prin, iar profesorul propune și el alte exemple pentru completarea matricii semantice <i>Tema familiei în literatura română și universală</i>. • Și în acest caz răspunsurile elevilor, completate de cele ale profesorului, constituie suportul pentru realizarea matricii semantice <i>Tema familiei în opera lui Marin Preda</i>. • Elevii își exprimă opinia despre mărturisirea lui Marin Preda din <i>Imposibila întoarcere</i>.

	<p>mai bine legătura dintre opera lui Marin Preda și tema familiei vă propun un fragment din volumul de eseuri al autorului intitulat <i>Imposibila întoarcere</i> în care vorbește despre eroul nostru Ilie Moromete și legătura sa cu tatăl scriitorului.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Acum, e timpul să pătrundem în casa familiei Moromete și să vedem ce fel de familie ne prezintă Marin Preda. Astfel, îmi puteți da exemple de scene / situații semnificative din roman în care apare familia Moromete ? • Pentru a schița portretul familiei Moromete vom zăbovi asupra a două scene reprezentative : scena întoarcerii Moromeșilor de la câmp și scena cinei familiei Moromete. 	<p><i>“Scriind, totdeauna am admirat ceva, o creație preexistentă , care mi-a fermecat nu numai copilăria, ci și maturitatea: eroul preferat, Moromete care a existat în realitate, a fost tatăl meu.”</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Elevii enumeră mai multe scene: - scena cinei, scena secerișului etc. • Clasa este împărțită pe grupe, iar elevilor le sunt împărțite fișele de lucru 1 și 2, fiind înștiințați că au la dispoziție 10 minute pentru a rezolva cele trei cerințe. • La sfârșit, un reprezentant din fiecare grupă citește în fața clasei rezolvarea fișei de lucru 1, respectiv 2. Apoi, în urma aprecierilor clasei, se notează pe tablă ideile importante pentru caracterizarea familiei Moromete. 	<ul style="list-style-type: none"> • Tehnica întrebării frontale, de verificare. • Munca în grup (rezolvarea în echipă a fișelor de lucru 1 și 2) • Evaluare formativă • Schimb de idei
<p>(Re)lectura n Atelier de dezbateri (30 min)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Un alt punct important al lecției de astăzi este comentarea imaginii tatălui ca centru al familiei. În acest sens, vom da exemplul lui Ilie Moromete. V-ar plăcea să fie Ilie Moromete tatăl vostru ? Da / Nu ? De ce ? • Îmi puteți da exemple de scene din romanul lui Marin Preda în care Ilie Moromete este surprins în ipostaza de tată ? • Astfel, din aceste scene, care sunt, după părerea voastră, trăsăturile care îl definesc pe Moromete-tatăl ? • Dar ce credeți că simbolizează familia pentru Ilie Moromete? 	<ul style="list-style-type: none"> • Elevii răspund prin « da » sau « nu » la ipoteza lansată de profesor, aducând argumente pro sau contra. • Elevii amintesc scena cinei, scena premiului întâi, scena bătăii cu parul etc. • Elevii spun că Moromete - tatăl este înstrăinat, iubitor, violent, ironic etc. • Profesorul propune câteva variante la întrebarea « ce simbolizează familia pentru Ilie Moromete ? » : - simbolul solidității în mijlocul instabilității vremurilor ; 	<ul style="list-style-type: none"> • Problematizarea • Exprimarea argumentată a propriului punct de vedere. • Exemplificarea • Pe baza răspunsurilor date de elevi, profesorul realizează pe tablă rețeaua personajului.

	<ul style="list-style-type: none"> În ceea ce privește tatăl Ilie Moromete se mai ivește o întrebare : Este el un <i>pater familias</i> întârziat, anacronic în epoca contemporană ? 	<ul style="list-style-type: none"> centrul lumii patriarhale ; iar elevii trebuie să argumenteze una din variante sau să propună o viziune proprie. Clasa este împărțită în două tabere în funcție de opțiuni și se organizează o confruntare pe bază de argumente pro sau contra. Liderii fiecărei tabere vor expune în final principale argumente, urmând ca un juriu (alcătuit din elevii care s-au declarat de la început neutri) să delibereze și să acorde câștig de cauză unei tabere care va fi răsplătită și de către profesor. 	<ul style="list-style-type: none"> Discuția rețea Dezbaterea
Reflecția (10 min)	<ul style="list-style-type: none"> Pentru a întregi imaginea tatălui ca centru al familiei vă propun alte două modele: este vorba despre F. Karamazov, modelul dostoievskian și David, modelul biblic. Ce asemănări și deosebiri observați între modelul predian și cele două modele propuse ? Dacă ar fi să fiți acum judecătorii lui Ilie Moromete, l-ați condamna pentru felul în care a știut să fie tată ? 	<ul style="list-style-type: none"> Elevii citesc fragmentele din tabelul intertextual și compară imaginea tatălui la Dostoievski, Preda și arhetipul biblic. 	<ul style="list-style-type: none"> Text și intertext Exercițiu de formulare a unor opinii
Discurs nou (10 min)	<ul style="list-style-type: none"> Acum, după ce am pătruns în casa familiei Moromete și am întocmit dosarul lui Ilie Moromete, e timpul să ne pronunțăm. Aveți acum ocazia, fiecare în parte, să dați sentința. <p>Ce trebuie să faceți pentru ora viitoare este să redactați un eseu.</p> <p>Temă : Scrie un eseu, de 2-4 pagini, în care să prezinți imaginea familiei așa cum se reflectă în romanul <i>Moromeții</i> de Marin Preda, exprimându-</p>	<ul style="list-style-type: none"> Profesorul comunică elevilor cerințele și planul eselui pentru ora viitoare, precum și criteriile de evaluare. <p>Repere: pornește de la ideea exprimată în afirmația de mai jos și comentează-o pornind de la personajul principal din opera studiată.</p> <ul style="list-style-type: none"> „<i>Tatăl apare în simbolică nu atât ca părinte egal cu mama, cât ca legiutor.</i>” (Paul Ricoeur). 	<ul style="list-style-type: none"> Scrierea unui eseu argumentativ pe baza aspectelor discutate în clasă.

	și punctul de vedere argumentat despre imaginea tatălui ca centru al familiei și valorificând și alte texte literare și / sau nonliterare din literatura română, respectiv universală.		
--	--	--	--

Intertextualitate

➤ Text biblic: **MOARTEA LUI ABSALOM (fiul lui David)**

“O, fiul meu Absalom, Absalom, fiul meu ! Mai bine muream eu în locul lui ! Absalom, Absalom, fiul meu !

Texte auxiliare:

➤ **VIAȚA CA O PRADĂ** de Marin Preda

„Mi-era de ajuns să-I aud glasul liniștitor: « Ce faci, mă, copile ? » și lumea întunecată , a cărei perdea se dăduse o clipă la o parte și văzusem urâtul și abjecția, se închidea la loc și înceta să mai existe pentru mine.”

➤ **IMPOSIBILA ÎNTOARCERE** de Marin Preda

„Scriind, totdeauna am admirat ceva, o creație preexistentă , care mi-a fermecat nu numai copilăria, ci și maturitatea: eroul preferat, Moromete care a existat în realitate, a fost tatăl meu.”

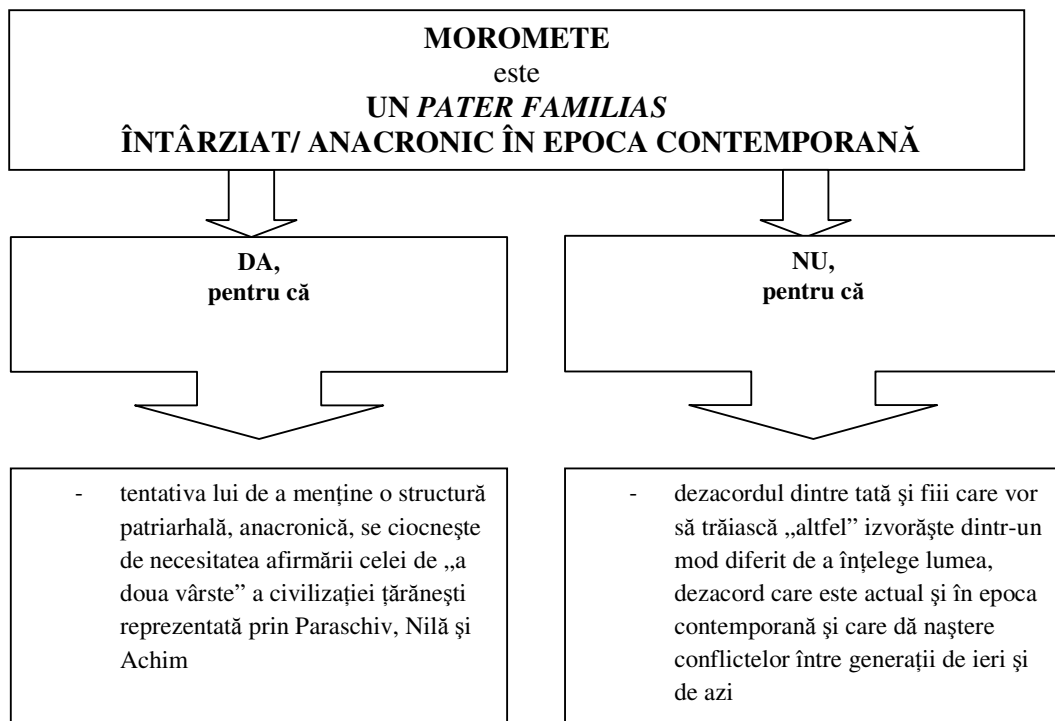
➤ **FRAȚII KARMAZOV** de F. M. Dostoievski

« Uite-l ăsta e rivalul meu, omul care-mi otrăvește zilele, călăul care vrea să-mi distrugă viața ! »

➤ **DICȚIONAR DE SIMBOLURI „TATĂL”**

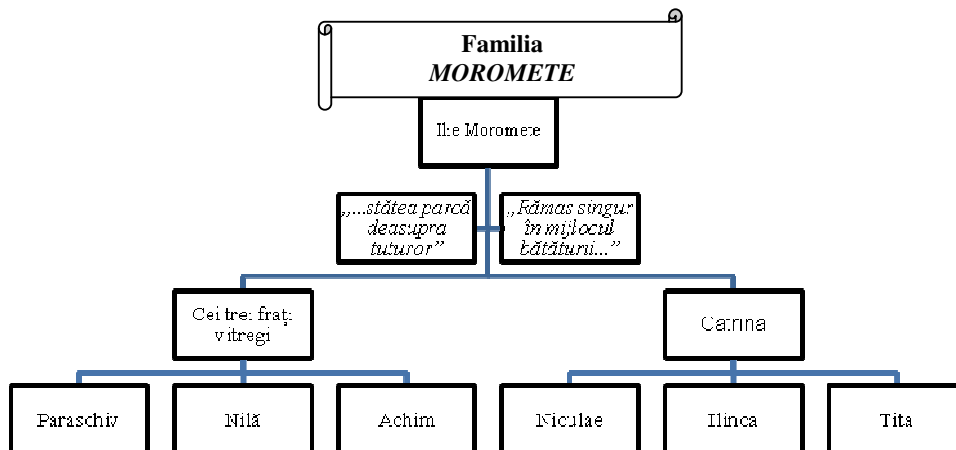
«Tatăl apare în simbolistică nu atât ca părinte egal cu mama, cât ca legiuitor »(Paul Ricoeur)

Fișă de evaluare formativă



Harta personajelor

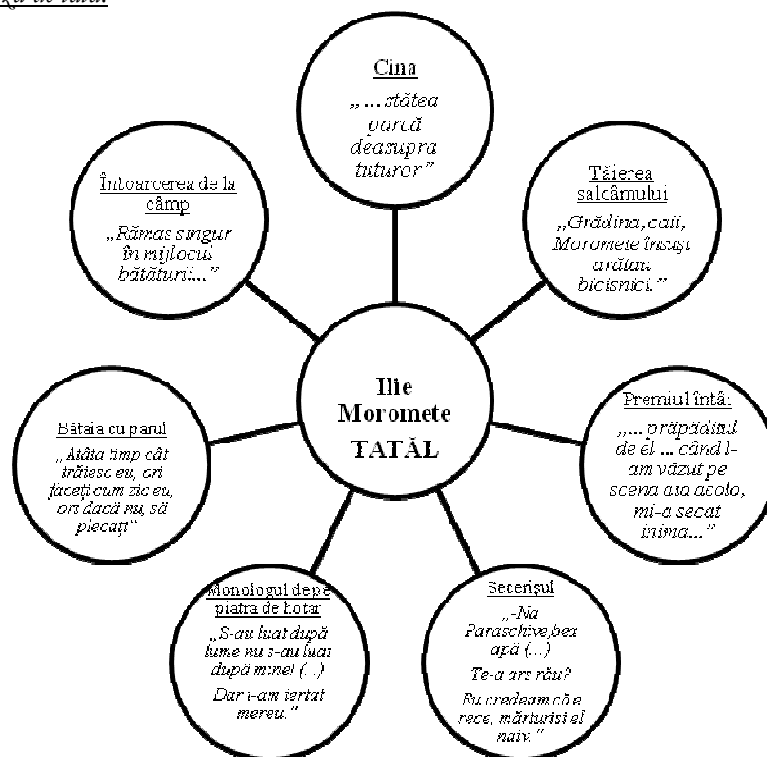
- ✓ Argumentați (2-3-4 argumente) pe baza schemei ipoteza că familia Moromete este întruchiparea familiei de tip tradițional



- ✓ Observați dubla ipostază a tatălui (“stătea parcă deasupra tuturor”, „Rămas singur în mijlocul băătăurii”). Exprimați-vă opinia cu privire la autoritatea paternă în cadrul familiei de tip tradițional.

Rețeaua personajului

- ✓ Ilustrați, cu exemple din romanul *Moromeții*, momentele care îl prezintă pe eroul Ilie Moromete în ipostaza de tată.



Realizarea eseului - model

IMAGINEA TATĂLUI CA CENTRU AL FAMILIEI

Motto: „Tatăl apare în simbolistică nu atât ca părinte egal cu mama, cât ca legiuitor.”
(Paul Ricoeur)

Romanul *Moromeții* de Marin Preda, este, așa cum sugerează și titlul, un roman de familie, putând fi asemănat cu alte romane din literatura română și universală, care prezintă destinul unor clase sociale privite din perspectiva vieții sociale: *Ciclul Comăneștenilor* (D. Zamfirescu), *Forsyte Saga* (J. Galsworthy), sau *Familia Thibault* (R.M. du Gard). În acest sens, tema centrală a romanului este destrămarea unei familii de țărani dintr-un sat din Câmpia Dunării, Siliștea-Gumești, în preajma celui de-al doilea război mondial. – tema centrală – destrămarea familiei Moromete.

În creația lui Marin Preda, romanul *Moromeții* reprezintă un nucleu în jurul căruia se cristalizează aproape toată opera. De fapt, putem spune că această creație este cheia de boltă a operei prediene, tema familiei regăsindu-se în toate scrierile autorului: de la nuvelele și schițele volumului *Întâlnirea din Pământuri* până la articolele și eseurile din *Imposibila întoarcere* și culminând cu *Viața ca o pradă* în care scriitorul mărturisește experiențele de viață care au condiționat opera.

Pentru a sublinia locul central al temei familiei în cadrul operei lui Marin Preda, este important să observăm faptul că scriitorul concepute o tetralogie a familiei Moromete, constituită din *Moromeții*, volumul I, *Delirul*, volumul I și al II-lea (acesta din urmă nerealizat), *Moromeții*, volumul al II-lea și *Marele singuratic* reprezentând epilogul. În plus, un alt argument îl reprezintă faptul că cel mai important personaj al literaturii lui Marin Preda, Ilie Moromete, capul familiei Moromete, îl are ca model pe însuși tatăl scriitorului, după cum mărturisește acesta din urmă în *Imposibila întoarcere*: „Scriind, totdeauna am admirat ceva, o creație preexistentă, care mi-a fermecat nu numai copilăria, ci și maturitatea: eroul preferat, Moromete care a existat în realitate, a fost tatăl meu.” Astfel, putem vorbi încă de la început despre simbolul tatălui ca fiind central în opera lui Marin Preda.

Întrebarea care se pune, însă, este dacă *tatăl* predian este sau nu este un *legiuitor*? (conform viziunii lui Paul Ricoeur). În acest sens, în încercarea mea de a descrie imaginea tatălui ca centru al familiei, am pornit de la premisa că romanul este centrat pe o dramă a paternității, izvorâtă din tragismul timpului „care n-a mai avut răbdare”. – romanul *Moromeții* – dramă a paternității

Se știe faptul că acțiunea primului volum al *Moromeților* (1955) prezintă modul în care Ilie Moromete - tatăl se zbate din răspuțeri să-și apere familia de agresiunea istoriei. Ca un autentic „pater familias”, el se străduiește să împiedice destrămarea familiei sale, pe care o dorește unită sub autoritatea lui. Iată de ce, în opinia mea eroul lui Marin Preda poate fi privit, la început, drept un *legiuitor*, căci în mâinile sale pare a se afla destinul întregii familii. – Moromete = *pater familias*

La o primă vedere, familia Moromete este întruchiparea familiei de tip tradițional, în care rolul principal îl joacă tatăl. El este capul familiei, legiuitorul. Cu toate acestea, familia este măcinată de conflicte multiple care nu fac decât să ducă la anularea autorității paterne. Astfel, principalul conflict este cel dintre tată și cei trei fii ai săi din prima căsătorie: Paraschiv, Nilă și Achim, izvorât dintr-o modalitate diferită de a înțelege lumea. Apoi, cel de-al doilea conflict izbucnește între Moromete și Catrina, soția lui, iar al treilea conflict o are ca protagonistă pe Maria Moromete, sora lui Ilie, poreclită Guica, cea care va facilita destrămarea familiei Moromete. Un alt conflict, secundar, este acela dintre Ilie Moromete și fiul cel mic Niculae. Totodată, în rândul conflictelor, se înscriu și cele dintre Moromete și stăpânire, pe de o parte, și, pe de altă parte, dintre dorința de conservare a valorilor morale patriarhale a lui Moromete și dorința de independență a celor trei fii, „bolnavi” de gândul evadării din lumea satului tradițional. Toate aceste conflicte latente vor erupe rând pe rând, creând premisele destrămării familiei.

Este important de subliniat faptul că această temă a destrămării familiei este instituită încă din prima pagină a romanului. Este vorba despre scena întoarcerii Moromeților de la câmp. Prin intermediul acestei scene cititorul nu numai că face cunoștință cu personajele, dar le și cunoaște destinul. Putem spune chiar că această primă pagină are un rol profetic, punând în lumină drama familiei Moromete. În acest sens, revelatoare este imaginea lui Ilie Moromete „*rămas singur în mijlocul bătăturii*”, ceea ce simbolizează tocmai deznodământul personajului și neputința sa de a ține unită familia sub sceptorul său.

Totuși, de-a lungul romanului, mai există și alte secvențe simbolice pentru imaginea tatălui ca centru al familiei. Poate cea mai importantă scenă este, din acest punct de vedere, scena cinei familiei Moromete. Se poate spune, despre această scenă, că este o radiografie a familiei Moromete. Pe de o parte, scena oglindește un tablou perfect al familiei de tip tradițional în fruntea căreia tronează un tată autoritar dar, pe de altă parte, ochiul atent al cititorului poate descoperi, printre rânduri, semnele destrămării familiei. Astfel, simpla așezare la masă a membrilor familiei ne spune totul despre ierarhia familială, și în special despre conflictele latente existente în sânul familiei. De exemplu, faptul că cei trei frați vitregi „*stăteau spre partea dinafară a tindei, ca și când ar fi fost gata în orice clipă să se scoale de la masă și să plece afară*” prefigurează fuga acestora din casă și din sat, altfel spus din gospodăria paternală. Și asta deoarece, ceea ce vor cei trei fii mai mari este, așa cum observă criticul E. Simion, „*să uzurpe puterea tatălui*”. Și nu putem să nu subliniem faptul că, în această scenă, puterea tatălui este maximă. El este cel care „*stătea parcă deasupra tuturor*”, altfel spus era încă autoritatea supremă, *legiuitorul*.

Drept urmare, putem vorbi despre Ilie Moromete ca despre un tată cu o mână de fier, care își mânuiește proprii copii ca pe niște păpuși. Ba mai mult, prin faptul că ia soarta celorlalți în mâinile lui, dirijând asemeni unui regizor destinul fiecăruia dintre membrii familiei, el aspiră, de fapt, la statutul *Tatălui*. Nu degeaba, el pare, chiar și în ochii copiilor, a fi îndăruit cu un har dumnezeiesc, căci, notează naratorul: „*Tatăl avea cindatul dar de a vedea lucruri care lor le scăpau, pe care ei nu le vedeau.*”

Dintr-un alt punct de vedere, nu trebuie să uităm că, în spatele măștilor de legiutor și/sau zeu, se ascunde, totuși, un om. În acest context, Moromete ne dovedește uneori că, în adâncul sufletului său el își iubește copiii, deși, aparent, își cenzurează orice înduioșare față de ei. Exemplul cel mai elocvent este scena serbării școlare la care Niculae ia premiul întâi, deși tatăl, neinformată se aștepta să rămână repetent. Aici și acum Moromete își dă jos masca, și devine pur și simplu tată. Stinghereala copilului, criza de friguri care îl cuprinde în timp ce încerca să spună o poezie, toate acestea îi produc lui Moromete o emoție puternică, profund umană. Iată de ce, acest moment poate fi interpretat drept o întoarcere simbolică la Adam, *cel mai om dintre oameni*. Este momentul în care, văzându-și copilul pe scenă, Moromete este zdrobit de povara sentimentului patern nemaiputându-și cenzura emoția: „... *prăpăditul de el ... când l-am văzut pe scena aia acolo, mi-a secat inima...*” Imaginea este întregită de întoarcerea spre casă de la serbarea școlară, când tatăl și fiul trăiesc, prin gesturi stângace și cuvinte izvorâte dintr-o inimă ce părea până atunci înghețată, cele mai curate sentimente familiale.

Și totuși, Moromete nu e în stare să-și joace până la capăt rolul de tată iubitor. Putem spune că însăși umanitatea sa îl trădează, căci atunci când viața lui de tată este în pericol, Moromete pune mâna pe par și-i lovește pe fiii risipitori, dând frâu liber tuturor amărăciunilor ce încă mocneau în sufletul său. Această erupție teribilă marchează tocmai adâncă și tragică fisură atât din familia Moromete, cât și din conștiința lui Moromete însuși. Mai mult, această ultimă corecție aplicată fiilor pecetluiește destinul tatălui-legiutor: odată ce băieții iau drumul Bucureștiului, părăsind pentru totdeauna vatra părintească, Moromete-tatăl moare. Astfel, eroul nu poate decât să se recunoască învins în lupta cu lumea, pe de o parte și cu familia, pe de altă parte. Căci, dacă pentru Ilie Moromete familia era centrul lumii, simbolul solidității în mijlocul instabilității vremurilor, unitatea familiei fiind o garanție a permanenței, odată ce familia se destramă, eroul se „destramă” și el, altfel spus, își pierde identitatea. Mai mult, după părerea mea, anularea autorității paterne coincide cu o anulare de sine.

Profunda dramă a paternității pe care o trăiește Moromete iese la iveală în scena meditației de la hotarul lotului de pământ, când eroul dezbate însăși condiția tatălui care, deși a făcut totul pentru copii săi și nu se bucură de recunoștința lor. De fapt, Marin Preda a intuit în aceste pagini, o temă capitală a literaturii universale, o dramă de adânci rezonanțe umane: tatăl ce pierde dragostea copiilor săi și se zbate în zadar să o recâștige.

Această dramă a tatălui renegat de fii o întâlnim în multe creații literare, nu numai din literatura română, ci și din literatura universală. În acest context, romanul *Moromeții* poate fi comparat cu romanul *Frații Karamazov*, cu mențiunea că, modelul patern întruchipat de bătrânul Karamazov este în realitate un anti-model. Eroul lui Dostoievski este un tată denaturat, care trăiește doar pentru sine și pentru care familia și copiii nu înseamnă nimic. Astfel, nu e de mirare că el pierde dragostea fiilor săi față de el și chiar le stârnește ura, căci, în final, ei îl vor percepe nu ca pe un aliat în lupta cu viața, ci dimpotrivă, ca pe un rival în competiția supraviețuirii.

Aceeași concurență tată-fiu apare și în povestea biblică despre David și Absalom. Comparând textul biblic cu textul romanului *Moromeții* vedem că și aici avem de-a face cu o revoltă a fiului care dorește să uzurpe puterea tatălui: Absalom nu-și iubea tatăl, pe David și râvnea să ocupe cât mai curând tronul împărătesc. Însă, și în acest caz, dragostea părintească este nemărginită. Cu tot răul pe care i-l făcuse, în adâncul inimii David își iubește fiul și vrea să-l apere de moarte. Absalom nu scapă însă de pedeapsa divină, căci „*Dumnezeu l-a lovit pe Absalom în floarea tinereții sale răzvrătit*”.

Nu degeaba, în Biblie stă scris: „*Dacă cineva îl blestemă pe tatăl său și pe mama sa, lumina i se va stinge în mijlocul întunericului*”.

Până la urmă, acesta este și destinul fiilor risipitori ai lui Ilie Moromete, care vor sfârși înghițiți chiar de lumea la care tânjeau și de care tatăl-legiuitor s-a luptat sa-i țină departe. Iată de ce, în opinia mea, tatăl întruchipat de Ilie Moromete nu trebuie privit doar ca un *pater familias*, întârziat, anacronic în epoca contemporană. El este mult mai mult. El este un *legiuitor* întrucât el a tronat peste o lume, lumea paradisiacă a satului în care s-a născut veșnicia, o lume cu care a reușit, până la un punct, să pună în umbră lumea de griji și nevoi a oamenilor mari.

Mărturia o dă chiar fiul devenit peste timp marele scriitor:

„*Mi-era de ajuns să-i aud glasul liniștitor: «Ce faci, mă, copile?» și lumea întunecată, a cărei perdea se dăduse o clipă la o parte și văzusem urâtul și abjecția, se închidea la loc și înceta să mai existe pentru mine.*”

5. Concluzii

Pornind de la constatarea că „evaluarea noastră nu poate fi legată decât de o practică, iar practica aceasta este a scriiturii. Există - pe de o parte – ceea ce poate fi scris, iar pe de cealaltă – ceea ce nu mai poate fi scris: ceea ce se află în practica scriitorului și a ieșit din ea. Ce texte aș accepta să scriu / rescru, să doresc, să propulsez impetuos în lume, această lume a mea? Iar evaluarea descoperă tocmai valoarea – în cauză, ceea ce poate fi: scriptibilul. De ce însă a ajuns scriptibilul valoarea noastră? Pentru că miza muncii literare (a literaturii ca muncă) este de a nu mai face din cititor un simplu consumator, ci un producător de text.” (Roland Barthes)

Drept urmare, textele permit cititorilor să gândească și să-și imagineze ceea ce i-ar conduce de la categoria naturală a învățării la interpretare. Corespondentul acestui act de (re)lectură este intertextul, rezultat din confruntarea cititorului cu textualitatea și cu trăsăturile sale de semnificație, la nivelul limbii și al discursului. Pentru argumentarea acestei idei, am făcut adeseori apel la noile teorii ale receptării și reacția cititorilor (empirici, reali), la deplasarea interesului de pe cuplul autor-text, la relația text / cititor, cu interferențe între sociocritică, sociologia literaturii și pragmatică, de la Robert Escarpit, până la Roman Ingarden și Hans Robert Jauss. Competența de (re)lectură / interlectură / intertextuală, orizontul de așteptare și posibilitățile combinatorii ale literarului și ale socialului în actul (re)lecturii, la rândul lor, mizează pe epistemologia implicării

subiectului, prin întâlnirea dintre inteligența logică și inteligența emoțională, cu avantajele și limitele unor asemenea abordări integratoare.

Prin urmare, despre alegerea noastră: întâlnirea dintre două și chiar mai multe subiectivități (autori, personaje, cititori), despre legătura strânsă care există între căutarea sensului și propria construcție identitară, despre mișcarea care permite, din interior, accesul la valori și idei ale alterității, aparent străine și noi, este locul privilegiat mai degrabă al spațiilor goale dintre rânduri să vorbească.

Nostalgia adolescenței ca vârstă privilegiată ne duce cu gândul la timpul când împreună cu elevii și studenții mei am descoperit că întotdeauna mai este loc pentru întrebări și provocări, am descoperit că “jocul” construcției sensului și al desăvârșirii înțelesului poate fi jucat și “altfel”. Studiul aceasta și următoarele două, ale masteranzilor Bogdan Rațiu și al Cristiane Lăpușan, urmăresc să ne reamintească în permanență că relația noastră cu lectura, cu cărțile în general, nu este un proces continuu și omogen, nici locul unei cunoașteri transparente de sine, ci un spațiu obscur, bântuit de frânturi de amintiri și a cărui valoare, inclusiv creatoare, ține de iluziile nedesluite care circulă aici. Prin citarea aici, în paginile acestei reviste, a unor mai vechi sau actuali studenți/masteranzi, deveniți egali mei, gestul paideic sperăm să fi fost dus până la împlinire.

Bibliografia:

- Barthes, Roland (1994), *Plăcerea textului*. Traducere de Marian Papahagi, postfață de Ion Pop, editura Echinoc, Cluj-Napoca;
- Călinescu, Matei (2007), *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Ediția a II, Traducere din limba engleză de Virgil Stanciu, Editura Polirom;
- Codoban, Aurel (2001), *Semn și interpretare. O introducere postmodernă în semiologie și hermeneutică*, Editura Dacia, Cluj-Napoca;
- Corniș-Pop, Marcel (2000), *Tentația hermeneutică și rescrierea critică*, Editura Curtea Veche, București;
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, Editura Aramis, București, 2000 ;
- Eco, Umberto (2007), *Limitele interpretării*, Ediția a II-a revăzută. Traducere de Ștefania Mincu și Daniela Crăciun, Editura Polirom;
- Epureanu, Georgiana, *Definiții ale cititului. Modele / tipuri de lectură. Categoriile de cititori*, în *Perspective*, Nr. 1 (22)/ 2011
- Foucault, Michel (2002), *Power*, „Essential Works of Foucault”, 1954 – 1984;
- Gadamer, H-G. (1996), *Les grandes lignes d'une Herméneutique et tradition philosophique*, Seuil, Paris;
- Iser, Wolfgang (2006), *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*. Traducere din limba germană, note și prefață de Romanița Constantinescu. Traducerea fragmentelor din limba engleză de Irina Cristescu, Editura Paralela 45 ;

Jauss, H-R. (1983), *Experiență estetică și hermeneutică literară*, Editura Univers;

Jung, C. G., *Puterea sufletului*. Antologie, Ed. Anima, 1994;

MacIntyre, A., *Essay on moral issues. About virtue (in Romanian)*, Humanitas, București, 1998;

Ricoeur, Paul (1999), *De la text la acțiune. Eseuri de hermeneutică II*. Traducere și postfață de Ion Pop, Editura Echinoc, Cluj-Napoca;

Rouxel, Annie, *Progresele cercetării în didactica lecturii literare*, în *Perspective*, Nr. 1 (12/2006);

Santerres-Sarkany, Stéphane (2000), *Teoria literaturii*, Traducere de Cristiana-Nicola Teodorescu București, Cartea Românească;

Stoica-Constantin, Ana (2004), *Creativitatea pentru studenți și profesori*, Institutul European, Iași.

VALENȚE SEMANTICO-STILISTICE ALE TIMPURILOR VERBALE ÎN LIMBA ROMÂNĂ. PERFECTUL INDICATIVULUI

Semantic-Stylistic Valences of the Verbal Tenses in Romanian Language. The Perfect Indicative

Valerica SPORIȘ¹

Abstract

The lexical and grammar classes develop typical stylistic values according to the semantic content and to the grammar status of each of them, these values are mainly highlighted by the spoken and literary registers. The verbal inflexion is very rich in Romanian and thus the semantic loading and the expressiveness of the verbs are very rich too, ranging from vitality to drama. On the temporal axis which is represented as an imaginary boundless continuous line, the present is placed between the past and the future. The semantic and stylistic deviations which the class of the verbs records are sometimes the result of the writer`s/ speaker`s subjective attitude, the latter takes into account his/her own temporal order and not the sequence of tenses, the reference tenses. The past, as reference tense, records a lot of temporal and aspectual meanings. If the speaker can use the present with a past meaning, some past tenses (the “imperfect” of politeness, the children`s “imperfect”, the instantaneous “perfect compus”) can replace the present at their turn. Among the perfect tenses, the Romanian “imperfect” has supremacy as regards the semantic and stylistic values.

Keywords: semantic and stylistic values, deictic, anaphoric, past/perfect, the Indicative Mood.

Părțile de vorbire dezvoltă valori stilistice tipice în funcție de conținutul semantic și de statutul gramatical specific. Verbul, de exemplu, exprimă procese, acțiuni, evenimente, stări pe care „le plasează temporal și aspectual”², reprezentând principalul mijloc al predicăției. Datorită flexiunii verbale extrem de variate în limba română, semantismul și expresivitatea clasei verbelor sunt ridicate, verbul sugerând dinamism, vitalitate, dar și dramatism.

Cu intenția de a avea caracter interdisciplinar, lucrarea de față își propune să reliefeze un aspect al câmpului semantico-stilistic al verbului românesc: **timpurile perfectului-indicativ**. Categoria gramaticală a timpului se explică prin relația existentă între situația de comunicare și forma verbală prin care se redă acțiunea/evenimentul/starea. Timpurile verbale generează valori stilistice prin sensurile particulare pe care acestea le imprimă comunicării; frecvența și cronologia evenimentelor reprezintă criterii de identificare a particularităților expresive ale timpurilor verbale³. Timpurile perfectului au valențe semantico-stilistice multiple, în funcție de conținutul semantic, de caracteristicile temporale și aspectuale, de contextul sintactic, situațional sau de contextul poetic în care apar. În vorbirea afectivă și în stilul literar-artistic nu există frontiere temporale. În narațiuni, de exemplu, formele trecutului realizează *analepsa*: „Și

¹ Lector univ.dr., Universitatea „Lucian Blaga”, Sibiu

² Alina-Paula Nemțuț, *Modurile nepersonale ale verbului în limba română contemporană*, Oradea, Editura Universității, 2011, p. 25.

³ Vezi Crina Herțeg, *Valori semantico-stilistice ale verbului*, în *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, nr. 8/1, Alba Iulia, Editura Universității „1 Decembrie 1918”, 2007, p. 262.

totuși, dacă n-ar fi fost «povestea» cu Doru... El *a fost* primul băiat pe care l-am *întâlnit* când *am pășit* pe poarta liceului, (...). (...) Eu *urcam* aceleași trepte (...). *Îndrăzneam* să mă înscriu la unul dintre cele mai renumite licee (...). *Știam* că va fi concurență serioasă. (...) *Pășeam* pe treptele liceului și îmi *simțeam* picioarele tremurând...” (George Șovu, *Declarație de dragoste*).

Idea de temporalitate este exprimată, în principal, prin verb sau adverb. De multe ori, în cadrul enunțului/discursului, mărcile temporale asociate verbului stabilesc timpul de referință și/sau atribuie verbului diverse semnificații contextuale. Deși autorii GALR aduc în discuție doar „prezentul extins”⁴, teoretic toate timpurile indicativului pot primi această conotație, dacă sunt însoțite de mărci specifice:

a. *imperfectul extins*: „(...) Și ăla, care o *iubea* fără speranță, de mult, a luat-o.” (Gabriela Adameșteanu, *Dimineată pierdută*);

b. *perfectul simplu extins*: „(...) *zăcu* nerușinat trei ani și 7 luni pe tronul Moldovei (...).” (N. Bălcescu, *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul*);

c. *perfectul compus extins*: „–Tată, atâția ani l-ai *ținut* (...).” (Petre Ispirescu, *Prăslea cel voinic și merele de aur*); „... *Au trecut* mulți ani la mijloc.” (I. L. Caragiale, *Două loturi*);

d. *mai-mult-ca-perfectul extins*: „(...) și toată viața *trebuise* s-o ducă în cârcă.”; „(...) toată viața lor *jucase* pocăr, (...).” (Gabriela Adameșteanu, *Dimineată pierdută*).

Cu valoare semantică iterativă se pot utiliza toate formele de trecut ale indicativului (inclusiv perfectul simplu, nemenționat de GALR⁵):

a. *imperfectul iterativ*: „Bătrânelul *se plimba*, regulat (...).” (I. L. Caragiale, *Două loturi*); „(...) joia după-masa, pe la cinci, *pleca* la preținile ei, la pocăr. Făcea cu rându, o dată pe lună îi *venea* și lu madam Ioaniu rându (...). (Gabriela Adameșteanu, *Dimineată pierdută*);

b. *perfectul simplu iterativ*: „(...) își mai aruncă ochii o dată prin grajd și, (...), se duse și la dânsul; (...).” (Petre Ispirescu, *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*); „După aceea *sorbocăi* de câteva ori din supa (...).” (Duiuiu Zamfirescu, *Tânase Scatiu*);

c. *perfectul compus iterativ*: „*Am servit* regulat patriei, (...).” (I. L. Caragiale, *Baioneta inteligentă*); „(...) – l-a tot văzut pe urmă la televizor (...).” (Gabriela Adameșteanu, *Dimineată pierdută*); „*S-a trezit* de nenumărate ori ascultând urletele crivățului (...).” (Al. Andrei, *Zăpezile iubirii*, I);

d. *mai-mult-ca-perfectul iterativ*: „De câteva ori, când *plecase* de la poarta liceului (...), îi *lăsase* pe însoțitori într-o stare de confuzie (...).”; „De mai multe ori *se uitase* cu discreție (...).” (Al. Andrei, *Zăpezile iubirii*, I).

Idea de „proximitate”⁶ este redată prin mărci temporale de genul: *imediat ce*, *îndată ce*, *cum*, *tocmai*, *abia* ș.a.:

a. *imperfectul de proximitate*: „Cum *ajungea* în clasă și o *vedea* pe Laura, *nu-i* mai *păsa* și *nu se* mai *temea* de nimic.” (Al. Andrei, *Zăpezile iubirii*, I); „(...) Marc tocmai se

⁴ Gramatica limbii române [GALR], I, București, Editura Academiei Române, 2005, p. 408-409.

⁵ Ibidem, p. 418, 427, 437.

⁶ Ibidem.

pregătea să plece (...), **când** *pică* Șerban cu vestea neașteptată (...).” (Al. Andrei, *Zăpezile iubirii*, II);

b. perfectul simplu de proximitate: „(...) **îndată ce dete** bacalaureatul și **se înrolă** ca voluntar, **se așează** în pensiune (...).” (I. L. Caragiale, *Groaznică sinucidere din strada Fidelității*); „**De îndată ce se auziră** clopotele cailor, slugile **ieșiră** (...).” (Duliu Zamfirescu, *Tănase Scatiu*); „**Îndată ce ajunse** în birou, îl **chemă** pe omul său de încredere (...).” (Al. Andrei, *Zăpezile iubirii*, I);

c. perfectul compus de proximitate: **Cum a dat** cu ochii de Șerban, **nu s-a mai putut** stăpâni.”; „(...) **de îndată ce și-a aruncat privirea** spre măsuță (...), **a avut senzația** unei descoperiri (...).” (Al. Andrei, *Zăpezile iubirii*, I);

d. mai-mult-ca-perfectul de proximitate: „Cu Vasilica **se însurase imediat după ce terminase** armata și **se angajase** ca portar (...).”; „**Abia scosese** borcanul (...) și-l **pusese** în fața lui (...), **când observă** că cineva se apropie (...).” (Al. Andrei, *Zăpezile iubirii*, I).

Numeroase valori expresive se obțin prin substituirile modale, temporale sau aspectuale. Perfectul indicativului are multiple valențe semantico-stilistice grație diversității formelor verbale care îl exprimă.

1. Imperfectul prototipic este marcat prin trăsăturile: [+Anterioritate față de t₀], [+Simultaneitate față de t₁], [-Perfectiv], [+Real]. Având caracter durativ: „(...) filmul (...) care **rula, fără întrerupere, de câteva săptămâni** (...).” (Al. Andrei, *Zăpezile iubirii*, I), imperfectul este considerat atât „prezent al trecutului”⁷ (face referire la acțiuni/evenimente/stări trecute, însă resimțite intens în prezent), cât și „viitor al trecutului”⁸ (păstrează acțiunea/evenimentul/starea în trecut, dar deschide și perspectiva pentru alte acțiuni/evenimente/stări).

Imperfectul, asemenea prezentului, se întrebuițează frecvent în descrieri și narațiuni, cu atât mai mult în „descrieri narativizate”⁹:

a. Imperfectul descriptiv¹⁰ este un timp contemplativ, pitoresc. Acesta se poate actualiza ca:

- *imperfect pictural*¹¹, specific tabloului: „Viscolul **șporea** în intensitate. Din când în când rafale scurte și repezi **izbeau** în ferestrele claselor (...). Un curent subțire și tăios de aer îi **pișca** în obraz (...).” (Al. Andrei, *Zăpezile iubirii*, I);

- *imperfect al evocării*/timp al „evocărilor concrete”¹², creând impresia de lucru văzut, simțit profund: „Sub cerul cenușiu de toamnă (...) spânzurătoarea nouă și sfidătoare (...) **întindea** brațul cu ștreangul spre câmpia neagră (...). Supravegheați de un caporal scund,

⁷ Eugen Câmpeanu, *Stilistica limbii române. Morfologia*, Cluj-Napoca, Editura Quo Vadis, 1997, p. 98; Tudor Vianu, *Structura timpului și flexiunea verbală*, în *Studii de stilistică*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1968, p. 72; *GALR*, I, ed. cit., p. 433, 439.

⁸ Eugen Câmpeanu, *op. cit.*, p. 102.

⁹ Mihaela Mancaș, *Tablou și acțiune*, București, Editura Universității, 2005, p. 83.

¹⁰ Tudor Vianu, *Problema stilistică a imperfectului*, în *Arta prozatorilor români*, București, Editura Albatros, 1977, p. 393; *GALR*, I, ed. cit., p. 402, 428; Mihaela Mancaș, *op. cit.*, p. 88 ș.a.

¹¹ *GALR*, I, ed. cit., p. 429.

¹² Tudor Vianu, *Problema stilistică a imperfectului*, în *Arta prozatorilor români*, p. 390, 392.

(...) doi soldați bătrâni *săpau* groapa (...). Din rana pământului gropării *zvrăleau* lut galben, lipicios...” (Liviu Rebreanu, *Pădurea spânzuraților*);

- *imperfect portretistic* (în prozopografie și în etopee): „Părul lui *nu era* nici negru, nici galben, nici castaniu; (...). *Nu era* nici cârn, nici năsos, și urechile le-*avea* potrivite. *Nu era* nici mare, nici mic, (...). Afară de astea, *nu era* nici bun, nici rău, (...).” (I. L. Caragiale, *Broaște... destule*); „Ogotai Becr *n-avea* mai mult de treizeci de ani. Vârtos la trup (...), *stăpânea* un ales meșteșug (...). Ochii pieziși, (...), *păreau* adormiți; dar în ceas de primejdii *fulgerau* (...). (...) *avea* picioarele încârjiate (...).” (Dumitru Almaș, *Vânătoarea lui Dragoș*).

b. Imperfectul narativ conferă acțiunii/evenimentului/stării un aspect durativ: „Pe vremea aceea Moldova *era* pământ al năvălirilor. *Veneau* tătarii și-i *pârljoleau* până și iarba. *Erau* arse satele și cetățile. Oamenii *erau* legați cu juvățul de gât (...).” (Eusebiu Camilar, *Stejarul din Borzești*). Imperfectul realizează fără dificultate monorima în poezia epică populară: „Domnul o *privea* / Și *se-mveselea* / Și astfel *grăia*: / (...).” (*Monastirea Argeșului*); „Și pe iarbă cum *ședea*, / Mândră masă-și *întindea* / Și tot bea și *veselea* / Și din gură-așa *zicea*” (*Toma Alimos*).

c. Imperfectul de deschidere¹³ stabilește deseori legătura afectivă cu cititorul: „*Era* în 1352. Toamnă. *Îngălbenea* frunza, poleind cu aur codrii.” (Dumitru Almaș, *Vânătoarea lui Dragoș*); „*Era* o zi de toamnă timpurie. Aurul soarelui *curgea* pe aleile parcului (...). *Adia* o boare mângâietoare de vânt (...).” (Al. Andrei, *Zăpezile iubirii*, I) sau îl introduce în lumea basmului: „*Era* odată un împărat puternic și mare și *avea* (...) o grădină frumoasă (...).” (Petre Ispirescu, *Prăslea cel voinic și merele de aur*); „*Era* odat-un împărat și-*avea* trei fete și *erau* așa de frumoase, de la soare te *puteai* uita, da’ la dânsle ba.” (Mihai Eminescu, *Călin Nebunul*).

Ca *imperfect al încadrării*, îl regăsim, de exemplu, la Duiliu Zamfirescu. Majoritatea capitolelor din romanul *Tănase Scatiu* se deschid cu această formă verbală: „(...) *înainta* trăsura cu greu.”; „(...) *sta* conu Dinu Murguleț (...).”; „(...) Tănase *se deștepta* și *începea* (...).”; „Tincuța *iubea* pe Mihai de mult.”; „*Veneau* sărbătorile Crăciunului, și cu ele *se apropia* sosirea (...).”; „La Scatiu acasă *erau* pregătite două mese: (...).”; „Dar Tincuța *era* fericită.”; „(...) Mihai cu soră-sa și cumnatu-său *călătoreau* (...).”.

d. Imperfectul amintirii¹⁴ evocă nostalgia vremurilor trecute care rămân vii în amintirea naratorului/personajului: „Cum nu se dă scos ursul din bârlog (...), așa *nu mă dam* eu dus din Humulești în toamna anului 1855, (...).” (Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*).

e. Imperfectul visării/imperfectul oniric¹⁵ proiectează acțiunea/evenimentul/starea în imaginar: „Odihnea Baba-Novac / La umbra unui copac, / Și prin vis el tot *vedea* / Pe feciorul său Gruia.” (*Novac și corbul*); „-(...) astă-noapte am visat că *plecai* (...).” (Duiliu Zamfirescu, *Tănase Scatiu*); „Peste noapte s-a trezit în urma unui vis, un adevărat coșmar, în care *se făcea* că mârlanul de Marc Aureliu (...).” (Al. Andrei, *Zăpezile iubirii*, I).

¹³ GALR, I, ed. cit., p. 426, 430.

¹⁴ Tudor Vianu, *Problema stilistică a imperfectului*, în *Arta prozatorilor români*, p. 393-394.

¹⁵ Dumitru Irimia, *Introducere în stilistică*, Iași, Editura Polirom, 1999, p. 152.

Dacă vorbitorul se poate exprima la prezent privind înspre trecut, timpurile *trecutului* pot substitui, la rândul lor, *prezentul* sau *viitorul*.

A. Imperfectul substituie *prezentul* indicativului:

a. Imperfectul de actualitate, însoțit de indici temporali ai prezentului („acum?”): „(...) Ștefan Tomșa, care acum *cârmuia* țara, dar Alexandru Lăpușneanul (...) *se înturna acum* (...)” (Costache Negruzzi, *Alexandru Lăpușneanul*); „Acum *era* bucuros, fiindcă Ioana venise să-l ia acasă.” (George Șovu, *Declarație de dragoste*).

b. Imperfectul infantil¹⁶/*imperfectul jocului*¹⁷, caracteristic limbajului copiilor, semn al imaginației și al afectivității: **Ziceam** *că tu erai* tata... Chiar și adulții se transpun în lumea imaginară creată de copii în cadrul jocului: **Ziceam** *că tu mergeai la grădiniță și eu la serviciu!*

c. Imperfectul politeții/al *modestiei*¹⁸/al *atenuării*¹⁹/al *sfielii*²⁰: „–Șerb, iartă-mă, (...). *Vroiam* să te rog să fii atât de amabil (...) și să-i transmiți ceva lui Marc...” (Al. Andrei, *Zăpezile iubirii*, II). O oarecare reținere din partea personajului feminin de a nu-l deranja pe interlocutor este redată prin forma de imperfect.

d. Imperfectul de atitudine²¹ [pe care noi îl delimităm de *imperfectul modestiei*]: „ (...) Scatiu urmă indiferent: –*Tineam* să știu dacă ai vreun interes... – Iu am interes, mă rog, cum să n-am...” (Duiliu Zamfirescu, *Tănase Scatiu*). Aici, forma de imperfect exprimă o atitudine peiorativă, de superioritate din partea personajului principal, opusă „politeții”.

B. Imperfectul substituie *viitorul*, aflându-se în relație de posterioritate față de alte forme verbale la perfect: „(...) în vacanța Crăciunului venea ministrul de interne în inspecție și trebuia primit în gazdă (...). Toți deputații și senatorii districtului fuseseră unanimi să lase o asemenea cinste pe seama lui Scatiu: (...), fiecare se scăpa de răspundere (...), și în același timp erau siguri că ministrul *era* bine primit.” (Duiliu Zamfirescu, *Tănase Scatiu*).

a. Imperfectul de perspectivă/de ruptură²², variantă temporală la concurență cu *viitorul în trecut*, creează operei literare un final deschis: „Trei ani mai târziu *izbucnea* cel de-al doilea război mondial. Timpul *nu mai avea răbdare*.” (Marin Preda, *Moromeșii*).

Timpurile trecutului se pot substitui în anumite contexte, dezvoltând sensuri particulare, cu prioritate în limba vorbită și în beletristică.

C. Imperfectul substituie *perfectul* indicativului, de regulă, în creații populare: „Când la gazdă el *sosea*, / Ce *vedea* și ce-*auzea*?” (*Jianul*).

2. Perfectul simplu plasează acțiunea într-un trecut apropiat de momentul enunțării: [+Anterioritate față de t₀], [+Perfectiv], [+Real]: „Azi-noapte, (...) Porția *scoase*

¹⁶ GALR, I, ed. cit., p. 430.

¹⁷ Gramatica de bază a limbii române [GBLR], București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2010, p. 254.

¹⁸ Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, București, Editura Științifică, 1975, p. 134; Tudor Vianu, *Problema stilistică a imperfectului*, în *Arta prozatorilor români*, p. 386 (notă de subsol); GALR, I, ed. cit., p. 432 ș.a.

¹⁹ GBLR, ed. cit., p. 254.

²⁰ Dumitru Irimia, *op. cit.*, p. 95.

²¹ GALR, I, ed. cit., p. 432.

²² Ibidem, p. 427-428.

gămăliile la o duzină de cutii mari cu chibrituri și le *aruncă* (...). (...) sărmana fată *se așeză* la masă și *scrise* (...).” (I. L. Caragiale, *Groaznică sinucidere din strada Fidelității*); „(...) *azi vorbiși* și tu cu El” (Mircea Dinescu, *Apelul de seară*). Acest „trecut recent” poate reda precipitarea, dinamismul acțiunii sau poate constitui o particularitate de stil regională, cu funcție de localizare într-un mediu sociolingvistic și geografic (Oltenia, Banat, Crișana). Uneori exprimă o atitudine de dispreț, de indiferență sau de ironie din partea vorbitorului: **Veniși și tu la cules roadele...**

Perfectul simplu nu este un timp prolific din punctul de vedere al valențelor temporal-aspectuale, deoarece are caracter punctual, momentan.

a. Cea mai cunoscută valoare a perfectului simplu este cea de „temps du récit” – *perfectul narativ/timp narativ ficțional*²³: „Vorbind, *trecu* lângă stâlpul de brad (...). *Examină* groapa (...) *apucă* cu amândouă mâinile funia (...). (...) *dădu* drumul ștreangului (...). Mai *stătu* acolo câteva clipe (...), apoi deodată *merse* drept (...).” (Liviu Rebreanu, *Pădurea spânzuraților*).

În proza sa, N. Bălcescu evidențiază prin perfect simplu (alături de prezent) faptele de vitejie ale domnitorului român, în contrast cu statutul de învins al dușmanului, relevat de acțiuni exprimate îndeosebi prin mai-mult-ca-perfect: „Mihai, (...), prevăzând toate și luând toate măsurile cerute de împregiurări (...), cum *prinse* acea veste, *socoti* a nu mai întârzia și *purcuse* în contra ambilor vrăjmași (...).” / „Împărăția turcească *incepuse* a apune din culmea mării (...).”; „(...) asupra turcilor, care abia *apucaseră* a ieși din cetate (...).” (N. Bălcescu, *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul*). Exemplul oferit vine să contrazică opinia lui Dumitru Irimia, conform căreia perfectul simplu este ocurent în narațiunile obiective, în timp ce imperfectul narativ este un timp al subiectivității²⁴. La N. Bălcescu sentimentul patriotic este criteriul valorizării, deci un act subiectiv.

b. Perfectul simplu este forma preferată pentru verbele *dicendi*: „–Atunci – *zise* doamna schimbând bine fața – atunci sunt pierdută... (...) –Sunt cusute în căptușala corsajului, *zise* doamna tot mai îngrijată. (...) –Asta însemnează – *răspunse* cu multă volubilitate vizitatorul – că dantelele (...).” (I. L. Caragiale, *Poveste de contrabandă*).

c. *Perfectul rememorării* apropie afectiv evenimentul/starea de momentul enunțării: „Când *împlini* vârsta de șase ani, alt eveniment straniu îi *zgudui* sufletul... Doamna Bologna, (...), *se sfătui* îndelung cu protopopol (...) și *căzură* de acord (...).” (Liviu Rebreanu, *Pădurea spânzuraților*).

3. Perfectul compus prototipic redă acțiuni/evenimente încheiate, stări trecute, privindu-le din perspectiva prezentului: [+Anterioritate față de t₀], [+Perfectiv], [+Real]. Faptul petrecut este irevocabil: „–A! voi m-*ați călugărit*, striga Lăpușneanul (...). (...) –Oh! m-*ați otrăvit*, nelegiuților! (...) –*S-au dus* și m-*au lăsat*! m-*au lăsat* cu voi!” (Costache Negruzzi, *Alexandru Lăpușneanul*).

a. Însoțit de determinări temporale, perfectul compus primește diverse conotații:

²³ GBLR, ed. cit., p. 252.

²⁴ Dumitru Irimia, op. cit., p. 210-211.

- *perfectul îndepărtat* – însoțit de mărci adverbiale de genul: *odinioară, cândva, odată, pe vremuri* ș.a.: „ (...) se pare că și mama a avut odinioară multă slăbiciune de « boboci ».” (I. L. Caragiale, *Groaznică sinucidere din strada Fidelității*);

- *perfectul recent*²⁵ – însoțit de mărci care apropie acțiunea de momentul enunțării: „Azi dimineață, întreagă strada Fidelității a fost viu emoționată (...)” (I. L. Caragiale, *Groaznică sinucidere din strada Fidelității*); „ -(...) Nu doar acum câteva ore tot dumneata ai sfătuit să intrăm cât mai repede (...)?” (Gabriela Adameșteanu, *Dimineață pierdută*).

b. *Perfectul compus narativ* are conotațiile unui imperfect (subiectivitate, afectivitate)²⁶: „Moșnegii *s-au ciondănit* cât *s-au* mai *ciondănit* și, cât erau ei de îngrijiți, despre ziuă *au adormit*. Iară purcelul atunci *s-a suit* binișor pe laiță, *a spart* o fereastră de bårdăhan și, (...), *s-au făcut* că două suluri de foc, (...). (...) Tot în acea vreme, și la împărăție strașnică zvoană *s-a făcut*, și însuși împăratul cu sftncii săi, (...), grozav *s-au spăriet*, și (...), *a făcut sfat* și *a găsit cu cale* să deie fata după feciorul moșneagului și de îndată *a și trimis-o*.” (Ion Creangă, *Povestea Porcului*).

c. *Perfectul cauzalității* redă o acțiune/stare care provoacă altă acțiune/stare, într-o relație de tip cauză → efect/consecință: „**A fost** atât de șocată, încât *a rămas* fără glas!” (Gabriela Adameșteanu, *Dimineață pierdută*).

Utilizarea prototipică a unui timp verbal se ramifică în mai multe ipostaze sau dimensiuni secundare, conotative, ajungându-se la substituiri modale/temporale/aspectuale.

A. *Perfectul compus* substituie *prezentul* indicativului:

a. *Perfectul compus instantaneu* exprimă un proces spontan, rapid, anticipând acțiunea. Prin înlocuirea prezentului cu o formă de perfect compus, aspectul imperfectiv al prezentului este anihilat: „*A intrat chiar acum* pe poarta liceului.” (George Șovu, *Declarație de dragoste*). Sunt susceptibile să admită această conotație verbele care exprimă acțiuni momentane.

B. *Perfectul compus recent* substituie *perfectul simplu*, în exprimarea actuală din anumite zone geografice ale țării noastre (Transilvania, Moldova), deoarece perfectul simplu este perceput deseori ca formă verbală regională.

C. *Perfectul compus* substituie *viitorul*: *Îți mai adresez o singură întrebare și apoi ai scăpat de mine*. Prin astfel de enunțuri, locutorul risipește orice urmă de îndoială cu privire la săvârșirea acțiunii ulterioare. În enunțuri interrogative însă, alături de o formă de viitor popular, își modifică sensul: „ *-A venit nebunul?... (...)* –Ei, și?... Ce-**am câștigat** dacă ți-oi spune?” (Duiiu Zamfirescu, *Tănase Scatiu*). Personajul nu are intenția de a răspunde provocării, considerând că situația ar rămâne neschimbată.

²⁵ GALR, I, ed. cit., p. 418.

²⁶ Mihaela Mancaș, *Limbaajul artistic românesc modern. Schiță de evoluție*, București, Editura Universității, 2005, p. 83-84.

4. *Mai-mult-ca-perfectul* reprezintă perspectiva preteritală a trecutului²⁷ – timp de relație/anaforic: [+Anterioritate față de t₁], [+Perfectiv], [+Real]: „Dar aceasta s-a întâmplat în 1929, iar eu întâlnisem pe Maitreyi cu cel puțin zece luni mai înainte.” (Mircea Eliade, *Maitreyi*).

De regulă, această formă verbală este utilizată în narațiuni – *mai-mult-ca-perfectul narativ*, actualizându-se cu mai multe sensuri derivate:

a. *Mai-mult-ca-perfectul anteriorității cronologice*²⁸ este sesizabil în orice perioadă literară: „Tănase istorisi, în fine, ce i se întâmplase pe drum, cum lăsase pe vizitiu în noroi, (...)” (Duiliu Zamfirescu, *Tănase Scatiu*); „Acum numai Ruxanda rămăsese din familia lui Petru Rareș, și (...) boierii ucigași o hotărâseră a fi soție un oarecărui (...), pre care ei îl aleseseră de domn.” (Costache Negruzzi, *Alexandru Lăpușneanul*); „Marc se urcase pentru prima oară într-un automobil. Călătorise de mai multe ori cu autocarul (...). (...) I se spusese la plecare că a avut loc un accident unde fusese implicat (...) și-l rugaseră să meargă (...)” (Al. Andrei, *Zăpezile iubirii*, II).

b. *Mai-mult-ca-perfectul încadrării*²⁹ este ocurent în părțile introductive ale narațiunii. De exemplu, toate cele patru părți ale nuvelei *Alexandru Lăpușneanul* debutează temporal cu această formă verbală: „Iacov Eraclid, poreclit Despotul, perise ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa (...)”;; „Tomșa, (...), fugise în Valahia și Lăpușneanul nu întâlnise nici o împiedicare în drumul său.”;; „De cu seară, se făcuse de știre tuturor boierilor (...)”;; „Patru ani trecuseră de la scena aceasta, în vremea căroră Alexandru-vodă (...) nu mai tăiese nici un boier.” (Costache Negruzzi). Această formă verbală apare și la scriitorii moderni: „În primăvara anului 1916, (...) luasem parte, (...), la fortificarea văii Prahovei, (...)” (Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*).

c. *Mai-mult-ca-perfectul cauzalității/al anteriorității cauzale*³⁰: „Apoi tăcu brusc. Privirea lui se oprise asupra spânzurătoarei (...)” (Liviu Rebreanu, *Pădurea spânzuraților*); „(...) Marc avu în prima clipă o strângere de inimă. Frumusețea tulburătoare a Dianei lăsase o dără în mintea și în sufletul lui.” (Al. Andrei, *Zăpezile iubirii*, I)³¹.

d. *Mai-mult-ca-perfectul retrospecției*³² configurează al doilea plan retrospectiv, asociindu-se în enunț cu altă/alte formă/forme ale trecutului: „Pe aleea de pe marginea lacului, mergeau alături (...) Marc și Diana. Pașii lor (...) dovedeau că tinerii se aflau deopotrivă sub imperiul emoției. Marc, elev (...), rămăsese (...) blocat de întâlnirea neașteptată (...). De altfel, nu se scurseseră nici trei săptămâni de când ea se transferase în liceul lor și, (...), îi zăpăcise (...) pe toți băieții (...)” (Al. Andrei, *Zăpezile iubirii*, I).

²⁷ Tudor Vianu, *Structura timpului și flexiunea verbală*, în *Studii de stilistică*, p. 75.

²⁸ Idem, *Mai mult ca perfectul și tehnica narațiunii*, în *Arta prozatorilor români*, p. 409, 410.

²⁹ Ibidem, p. 398-399.

³⁰ Ibidem, p. 409.

³¹ Fenomenul cauzalității poate fi extins și la nivelul discursului eseistic. A se vedea demonstrația cu referire la discursul eseistic al lui Nichita Stănescu: „În interiorul ordinii temporale se manifestă relații cauzale (...)” (Luminița Chiorean, *Eseul stănescian. Configurare poetică*, Târgu-Mureș, Editura Universității „Petru Maior”, 2007, p. 47).

³² *GBLR*, ed. cit., p. 249.

Într-un text poetic, ne poate surprinde *mai-mult-ca-perfectul contrasecvenția*³³. De exemplu, în *Balada vechii spelunci*, Rodica Zafiu observă că după o suită de verbe la imperfect apar două forme de mai-mult-ca-perfect care nu întregesc informația cu date anterioare, ci recuperează un gol generat de un salt temporal sau de o schimbare de perspectivă: „De unde *răsărise* printre noi? / Nici unul *nu-l văzuse* la intrare.” (Al. Philippide)³⁴. Este un caz inedit de „condensare a limbajului”, conducând astfel „la ambiguitate și contribuind, implicit, la poeticitatea mesajului”³⁵.

Spre deosebire de alte forme de trecut ale indicativului, *mai-mult-ca-perfectul* este rar substituibil.

A. *Mai-mult-ca-perfectul* înlocuiește *perfectul compus*:

a. *Mai-mult-ca-perfectul modestiei*, consecință a manifestării unei atitudini de inferioritate din partea emițătorului: „– Ce te-duce? –Păi, ce să m-aducă; ia mai *venisem* după niște parale...” (Duliu Zamfirescu, *Tănase Scatiu*).

Pe axa temporalității, reprezentată imaginar ca o linie continuă, prelungită la infinit, prezentul este situat, firesc, între trecut și viitor. Devierile semantico-stilistice pe care le înregistrează clasa verbelor rezultă deseori din atitudinea subiectivă a vorbitorului/scriitorului, care nu mai ține seama de concordanța timpurilor verbale, de timpul de referință, ci de propria ordine temporală.

Bibliografie critică

- *** *Gramatica limbii române, I-II*, București, Editura Academiei Române, 2005/2008.
- *** *Gramatica de bază a limbii române*, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2010.
- Arhire, Mona, *Valențele expresive ale concentrării limbajului*, Brașov, Editura Universității „Transilvania”, 2011.
- Câmpeanu, Eugen, *Verbul*, în *Stilistica limbii române. Morfologia*, Cluj-Napoca, Editura Quo Vadis, 1997, p. 87-129.
- Chiorean, Luminița, *Eseul stănescian. Configurare poetică*, Târgu-Mureș, Editura Universității „Petru Maior”, 2007.
- Constantinescu Dobridor, Gh., *Verbul. Valori de întrebuintare*, în *Morfologia limbii române*, București, Editura Vox, 1996, p. 259-262.
- Dimitriu, Corneliu, *Tratat de gramatică a limbii române. Morfologia*, Iași, Institutul European, 1999.
- Herteg, Crina, *Valori semantico-stilistice ale verbului*, în *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, nr. 8, tom 1, Alba Iulia, Editura Universității „1 Decembrie 1918”, 2007, p. 257-263.

³³ Rodica Zafiu, *Narațiune și poezie*, București, Editura Bic All, 2000, p. 227-228.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Mona Arhire, *Valențele expresive ale concentrării limbajului*, Brașov, Editura Universității „Transilvania”, 2011, p. 113.

- Iordan, Iorgu, *Fenomene morfologice. Verbul*, în *Stilistica limbii române*, București, Editura Științifică, 1975, p. 127-153.
- Irimia, Dumitru, *Introducere în stilistică*, Iași, Editura Polirom, 1999.
- Idem, *Morfo-sintaxa verbului românesc*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 1997.
- Mancaș, Mihaela, *Limbajul artistic românesc modern. Schiță de evoluție*, București, Editura Universității, 2005.
- Idem, *Tablou și acțiune*, București, Editura Universității, 2005.
- Nemțuț, Alina-Paula, *Modurile nepersonale ale verbului în limba română contemporană*, Oradea, Editura Universității, 2011.
- Vianu, Tudor, *Contribuții la stilistica verbului*, în *Arta prozatorilor români*, București, Editura Albatros, 1977, p. 379-410.
- Idem, *Studii de stilistică*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1968.
- Zafiu, Rodica, *Narațiune și poezie*, București, Editura Bic All, 2000.

LINGVISTICA CIFRELOR

Linguistics of Numbers

Silvia PITIRICIU¹

Abstract

Evidences of human thinking and wisdom, the figures are elements that underlie a universal language. The research of the expressions as they are known in different languages show a common, Indo-European background. The meanings of the Indo-European roots which gave rise to the names of figures are related to the concerns of the primitive man, of connection with the universe. They preserve in the current names and are visible not only in the languages of the same family, but also in languages that belong to different language groups.

Keywords: figure, etymology, Indo-European, root, kinship

Numele cifrelor și semnificația acestora trebuie căutate în timpurile vechi. Sintagmele *cifre arabe* și *cifre romane*, pe care le folosim astăzi, trimit la civilizațiile de la care ne-au fost transmise.

Socotitul, una dintre cele mai vechi forme ale aritmeticii la multe populații primitive, se caracteriza prin simplitate. În istoria culturii² se cunoaște faptul că vechii tasmanieni numărau până la doi (*unu, doi, mulți*), guaranii din Brazilia, până la patru (*unu, doi, trei, patru, nenumărați*), după cum locuitorii din sudul Oceanului Indian foloseau asocierea cifrelor: pentru trei: *doi-unu*, iar pentru patru: *doi-doi*. Aritmetica primitivă s-a dezvoltat, se pare, simultan în India și Grecia, cu mici diferențe. Hindușii marcau prin tot atâtea bare cifra corespunzătoare unui număr, în timp ce grecii reprezentau cifra 5 și numerele 10, 100, 1000 și 10000 prin litera inițială a cuvintelor *pente, deka, bekaton, chilioi, myrioi*³.

Originea cifrelor arabe pe care le folosim astăzi este India. Pentru a efectua calculele, hindușii și-au imaginat un sistem matematic superior din toate punctele de vedere celui gândit de greci, care au excelat în geometrie. Indienii au gravat cifrele pe pereții stâncilor aproximativ în anul 265 î.H., cu o mie de ani înainte ca ele să apară la arabi⁴. Matematicianul Laplace recunoaște că din India ne-a parvenit această ingenioasă metodă de a exprima numerele cu doar zece caractere, dându-le în același timp o valoare absolută și una în funcție de poziție⁵. În secolul al IX-lea, cu aproximație, chinezii au preluat sistemul zecimal de la misionarii budiști. Tot atunci, sistemul apare înregistrat în textele arabe. Prin intermediul arabilor ne-au parvenit din India cifrele sistemului zecimal. Grecii împrumută sistemul zecimal sau socotitul cu zeci de la egipteni, iar sistemul duodecimal ori sexazecimal

¹ Conf. univ. dr., Universitatea din Craiova

² Cf. Will Durant, Ariel Durant, *Civilizații istorisite. Moștenirea noastră orientală I*, 2002: 146.

³ Idem, *Civilizații istorisite. Viața în Grecia antică II*, 2002: 146.

⁴ Idem, *Civilizații istorisite. Moștenirea noastră orientală II*, 2002: 277.

⁵ Laplace, *Oevres complètes*, t VI, p, 404-405, apud Will Durant, Ariel Durant, *Civilizații istorisite. Moștenirea noastră orientală II*, 2002: 277.

(socotitul cu 12, respectiv cu 60) de la babilonieni, care îl aplicau în astronomie și în geografie. Cel mai vechi manuscris european datând din secolul al X-lea cuprinde semne asemănătoare cifrelor actuale. El s-a găsit în Spania, ceea ce demonstrează că cifrele pe care le folosim astăzi au fost aduse în Europa de către arabi. Formele lor sunt supuse evoluției până în secolul al XV-lea, când are loc un proces de generalizare și de unificare impus odată cu folosirea tiparului.

Etimologia numelor de cifre, inclusiv a cuvântului *cifră*, relevă traseul pe care acestea le-au parcurs. Cuvântul *cifră* în limba română este împrumutat din it. *cifra*, unde a intrat din latinescul medieval *cifra* <ar. *ṣifr* „zero”, traducere a sanscritului *śunya* „nimic”, „gol”. Odată cu traducerea primelor tratate astronomice indiene (425 î.H.), cifrele au pătruns în Islam. În anul 976 Muhammad ibn Ahmed constata în lucrarea sa, *Cheia științelor*, faptul că, dacă într-un calcul, niciun număr nu apare în locul zecilor, ar trebui folosit acolo un cerculeț pentru „a păstra rangul”⁶. Musulmanii au numit acest cerculeț *ṣifr* „gol”, de unde cuvântul *cifră*. În Europa *ṣifr* a dat naștere la doi termeni diferiți, întrucât unii traducători l-au latinizat (L. Fibonacci în anul 1202) în *zephirum*, formă pe care italienii au redus-o la *zero*, iar alții l-au grecizat (M. Planudes, aproximativ în anul 1300) în *tzifra* „cifră”, dar cu același înțeles „zero”. Începând cu secolul al XIV-lea, paralel cu acest înțeles, *cifră* s-a folosit și pentru desemnarea celorlalte semne numerice (numerele de la 0 la 9 inclusiv), fapt statornicit definitiv abia la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Semnul 0 în forma sa primară era redat printr-un punct, iar mai târziu, în textele cuneiforme babiloniene (sec. al V-lea î.H.) printr-un cerculeț. Latinescul *zephirum*, acuzativul lui *zephyrus*, denumea vântul de primăvară ce bate dinspre apus, un vânt slab, „de nimic”⁷. Acest simbol, după unii cercetători⁸, vine de la mayași, care l-au inventat și l-au folosit cu o mie de ani înaintea europenilor. În mitologia „Popol Vuh”, cifra 0 corespunde momentului de sacrificiu divin de trecere dintr-o viață în alta. Ca simbol, este asociat cu oul cosmic (oamenii primordialii ies dintr-un ou, tot așa cum numerele se targ din cifra 0). Introducerea sistematică a acestei cifre în Europa de către indieni, în secolul al VI-lea, a fost urmată de perfecționarea sistemului pozițional de scriere a numerelor folosit astăzi.

Cifrele sunt legate mai mult sau mai puțin de anumite realități, numele și semnificațiile acestora fiind incluse în studiile consacrate limbii și culturii indo-europene. Limbile romanice preiau din latină numele cifrelor, care, la origine, sunt rădăcini indo-europene conservate în aceeași formă sau cu unele modificări în ariile descendente din indo-europeană. Numele actuale din câteva limbi aparținând aceluiași grup sau unor grupuri lingvistice diferite dovedesc, prin asemănarea lor, originea comună.

În cercetarea numelor pe care le au cifrele, am consultat trei surse⁹; în redactare am folosit grafia latină, indiferent de alfabet. Am avut în vedere expresia numelui în română, înregistrarea numelor și în alte limbi, pornind de la o rădăcină comună:

⁶ Will Durant, Ariel Durant, *Civilizații istorisite. Era credinței I*, 2003: 358.

⁷ Cf. Giacomo Devoto, 1967: 80.

⁸ Cf. Raphaël Girarg, *Le Popol-Vuh, histoire culturelle de maya-Quiché*, Paris, 1954: 318, apud Solas Boncompagni, 2003: 18.

⁹ Ernout, Meillet; Devoto, 1967; Wald, Slușanschi, 1987; www.zompist.com/euro/htm.

unu < lat. *unus* „unu”, „unul singur”, „unic”, care are la bază i.e. **oinos*, rădăcină regăsită în v. gr., celt. *oinos*, v. pers. *aiwa*, v. germ. **ainaz*, v. prus., got. *ains*; sensul de „unitate a jocului de zaruri” se identifică în gr. *oinos* (cf. rădăcina **oimō*), iar sensul de „unic”, în scr. *éka* (cf. rădăcina **oikē*)¹⁰. Rădăcina i.e. **oinos* este comună diferitelor arii lingvistice; se regăsește în denumirile actuale ale cifrei 1 din aria romanică (it., sp. *uno*; fr. cat., occit. *un*; port. *um*; sard. *unu*); din aria germanică (engl. *one*; germ. *eins*; norv., sued. *en*; dan. *én*); din aria slavă (rus. *odín*, ucr. *ody'n*; bulg. *edín*; maced. *eden*; pol., ceh., slovac. *jeden*; srb.-cr. *jèdan*); gr. *éna*. Numărul natural este redat prin cifra 1, iar în sistemul roman printr-o bară verticală. Interpretările au mers până la asocierea numărului 1 cu poziția omului în picioare, fapt care i-a determinat pe antropologi să spună că verticalitatea este un semn distinctiv al omului.

doi < lat. *dui*, lat. clas. *duo*, de la rădăcina i.e. **dwō*¹¹, rădăcină comună în toate ariile indo-europene și reconstruită sub forma dualului masculin *dwōn*, cf. scr. *d(u)vā(u)*, celt. *dwai*, v. germ. **twai*, v. engl. *twá*. Se regăsește în numele actuale ale cifrei 2 din aria romanică (it. *due*; sp., cat., occit. *dos*; sard. *duos*; port. *dois*, fr. *deux*); din aria germanică (engl. *two*; germ. *zwei*; norv., dan. *to*; sued. *två*); din aria baltică (lit. *dù*; let. *dīvī*); gr. *dhío*, alb. *dy*. Numărul natural indicat prin cifra 2 provine din legarea a două bare orizontale, la arabi și la chinezi, sau prin două bare verticale la romani, egipteni și babilonieni. Forma actuală a cifrei s-a stabilit în anul 1440, când s-a inventat tiparul.

trei < lat. *trēs*, din rădăcina i.e. **treys*, cf. v. gr. *treis*, *tria*; scr. *tráyab*; celt. *treis*; v. sl. *trije*. Ea se regăsește în numele actuale ale cifrei 3 din aria romanică (it. *tre*; sp., cat., occit., sard *tres*; port. *três*; fr. *trois*); din aria germanică (germ. *drei*; norv., dan., sued. *tre*; engl. *three*); din aria slavă (rus., ucr., slovac., sloven., bulg., maced. *tri*; belarus. *try*; srb.-cr. *trī*; pol. *trzy*), din aria baltică (lit. *try~s*; let. *trī:s*); gr. *tría*; alb. *tre*. Numărul natural este redat prin cifra 3, iar în sistemul roman prin trei bare verticale.

patru < lat. vulg. *quatrum*, lat. clas. *quattor*, din rădăcina i.e. **k^wetwer-*, comună ariilor indo-europene (cf. scr. *catúr*; celt. *qetveres*). Ea se regăsește în formele actuale ale cifrei 4 din aria romanică (fr., cat., occit. *quatre*; sp. *cuatro*; port. *quatro*; it. *quattro*); din aria slavă (rus. *četire*; maced. *četiri*, bulg. *četiri*; srb.-cr. *četiri*, ucr. *čotiri*, belarus. *čatyri*; pol. *cztery*, sloven. *sbtiri*, slovac. *shtyri*); din aria baltică (lit. *keturī*; let. *četri*); alb. *katër*. Numărul natural notat prin cifra 4, recunoscut în Europa începând cu secolul al XV-lea, rezultă din scrierea rapidă a celor patru bare în formă de cruce. Originea crucii, simbol esențial în creștinism și în unele culte solare arhaice, este legată de foc: două bețe încrucișate prin frecarea cărora se obține flacăra. În sistemul roman, cifra este notată prin simbolul IV, mai rar cu patru bare.

cinci < lat. clas. *quīnque*, din rădăcina i.e. **penk^we*, cf. gr. *pénte*, scr. *pāñca*, v. pers. **panča*, celt. *qenge*, care apare în denumirile actuale ale cifrei din aria romanică (sp., port. *cinco*; occit., cat. *cinc*, fr. *cinq*, it. *cinque*, sard. *čimbè*), din aria slavă (rus., ucr. *piat'*; belarus. *piac'*; bulg., sloven., maced. *pet*; ceh., srb.-cr. *pět*; slovac. *pät*); din aria baltică (lit. *penkī*; let. *piēcī*); gr. *pénde*, alb. *pesë*. Numărul natural indicat prin cifra 5, are o formă asemănătoare unei palme strânse, cu degetul mare izolat și îndoit; și simbolul roman V reprezintă tot imaginea unei palme

¹⁰ Numele cifrelor sunt preluate selectiv din Ernout, Meillet; Wald, www.zompist.com/euro.htm

¹¹ Cf. *duwō* în Ernout, Meillet, 188.

întinse , cu degetul mare răsfirat, amintind originea numărării cu ajutorul degetelor. Forma scr. *pânica* este asociată de Paolo Santangelo cu cea din lat. *pugnus* „pumn” (palma strânsă), dar și cu cuvintele germane *finger* „deget”, *fang-en* „a apuca” (pentru apucare oamenii foloseau cele cinci degete)¹².

șase < lat. *sex*, din rădăcina i.e. **seks*, cf. got. *saihs*, scr. *șaș*, celt. *svex*, v. germ. *seks*, v. engl. *sex*. Rădăcina se regăsește în denumirile actuale ale cifrei din aria romanică (sp., port. *seis*, fr. *six*; cat. *sis*, occit. *sièis*; it. *sei*; sard. *ses*), din aria germanică (engl. *six*, germ. *sechs*, norv., dan. *seks*; sued. *sex*); din aria slavă (rus., slovac. *šest*’; ceh., bulg., maced., sloven. *šest*; ucr. *šist*’; srb.-cr. *šest*; plo. *szes’c*) < din aria baltică (lit. *šeš*’; let. *seši*); gr. *éksi*. Forma cifrei 6, asemănătoare secerei pe care o face luna în poziție descrescătoare, trimite spre astronomie, unde numerele au fost folosite din cele mai vechi timpuri. În sistemul roman cifra 6 este notată prin simbolul VI.

sapte < lat. *septem*, din rădăcina i.e. **septm*, cf. v. gr. *épta*, scr. *saptá*, celt. *septn*, v. sl. *sedmǐ*, având corespondențe în majoritatea ariilor: romanică (fr. *sept*; port. *sete*; sp. *siete*, sard. *sette*; cat. *set*; occit. *set*); slavă (rus. *set*’; ucr. *sim*; belarus. *sem*; slovac., sloven. *sedem*; bulg. *sedem*; srb.-cr. *šedam*; ceh. *sedm*; pol. *siedem*), baltică (lit. *septyni*, let. *septini*), gr. *eftá*, alb. *ștatë*. În sistemul roman cifra 7 este redată prin simbolul VII.

opt < lat. *octō*, din rădăcina i.e. **oktōu*, cf. celt. *octō*, scr. *ašta*, v. pers. **ashta*, v. germ. *abto*. Rădăcina se regăsește în denumirile actuale ale cifrei din aria romanică (it., sard. *otto*; port. *oito*; sp. *ocho*; cat. *vuit*; fr. *huit*; occit. *vuèh*); din aria germanică (germ. *acht*; engl. *eight*; norv. *átte*, sued. *átta*; dan. *otte*); gr. *obtó*. În sistemul roman cifra 8 este redată prin simbolul VIII.

nouă < lat. *novem*, *noven*, din rădăcina i.e. **newn*, cf. scr. *náva*, v. pers. **nava*, v. sl. *novu*; celt. *nevn*. Rădăcina se regăsește în denumirile actuale ale cifrei din aria romanică (port., it., sard. *nove*; sp. *nueve*, cat. *nov*; occit. *noù*, fr. *neuf*); din aria germanică (engl. *nine*; germ. *neun*; norv., dan. *ní*; sued. *nió*), gr. *ennéa*, alb. *nëntë*. Forma cifrei 9 a fost asemănată cu secera o face luna în poziție crescătoare (luna nouă are corespondent latin *nov-em*, gr. *ennéa*)¹³. În sistemul roman cifra 9 este notată prin simbolul IX.

Din punct de vedere cultural, numele cifrelor sunt legate de începuturile civilizației, când omul primitiv își folosea mintea și degetele pentru a realiza socotitul, pentru a marca timpul în funcție de ciclurile lunare. În istoria lor, cifrele sunt asociate cu unele simboluri creștine, permițând înfrățirea grupurilor primitive pe baza legăturilor spirituale.

Din punct de vedere lingvistic, reconstituirea rădăcinilor indo-europene prin metoda comparativă ajută la cunoșterea stadiilor pe care cuvintele le-au înregistrat în timp. Rădăcinile indo-europene care stau la baza numelor de cifre se regăsesc în grupurile de limbi care au derivat din limba-mamă. S-au observat asemănări la nivelul formelor și, prin extensiune, în înrudirea limbilor.

Limbile romanice moștenesc numele cifrelor odată cu primele cuvinte. Examinarea acestor nume din cadrul grupului romanic demonstrează existența a două arii geografice, în

¹² Santangelo, 1948: 173, apud Boncompagni, 2003: 68.

¹³ Santangelo, 1948: 172, apud Boncompagni, 2003: 111.

funcție de marcarea pluralului prin vocala /e/ sau /i/ ori prin consoana /s/. Romania orientală înregistrează prin italiană și română forme în –e și –i (corespunzătoare vocalei sau semivocalei), identificabile și în rândul numeralelor echivalente ale cifrelor: it. *due*, rom. *doi*; it. *tre*, rom. *trei* (a se vedea și alte numerale terminate în literă care notează o vocală sau o semivocală: it. *sei*, rom. *șase*; it. *sette*, rom. *șapte*). Romania occidentală înregistrează prin celelalte limbi romanice forme în –s/-x: sp., cat., occit. *dos*, port. *dois*, fr. *deux*, sp., cat., occit. *tres*, prot. *trés*, fr. *trois* (a se vedea și alte numerale terminate în literă care notează o consoană, echivalente cu cele din italiană și română: sp., port. *seis*, cat. *sis*, occit. *sièis*, fr. *six*, cat. *set*, occit. *set*, fr. *sept*).

Asemănări se constată și între limbi care aparțin unor grupuri diferite: latină și greacă (*unus – éna; tres, tria – tréis, tria; septem – épta, octo – octo*); sanscrită și greacă (*éka – éna; trí – tria, saptá – épta*) etc. Lucia Wald demonstrează spre exemplu, reconstrucția numeralului *zece* în indo-europeana comună, în forma **dek'm*, prin compararea fonemelor și a poziției lor în termenii din diferite limbi: (gr. *deka*, scr. *dása*, av. *dasa*, lat. *decem*, bret. *dek*, got. *taibun*, arm. *tasn*, v. sl. *desetǐ*, let. *desimt*). La aceste forme, oclusiva velară /k/ caracteristică limbilor centum (celtice, italice, baltice, germanice, greacă), corespunde fricativei /s/ sau /ʃ/ în grupul satem (indo-iraniană, limbile baltice, slave, armeană)¹⁴. Fazele vechi ale limbilor atestă înrudirea lingvistică pornind de la aceleași elemente ale realității; cifrele sunt, în fond, expresia universalității.

Bibliografie:

- Boncompagni, Solas, *Lumea simbolurilor*, București, Editura Humanitas, 2003.
- Devoto, Giacomo, *Avviamento alla etimologia italiana. Dizionario etimologico*, Florența, Le Monnier, 1967.
- Durant, Will, Durant, Ariel, *Civilizații istorisite. Moștenirea noastră orientală* I, II, 2002; *Viața în Grecia antică* II, 2002; *Era credinței* I, 2003, București, Editura Prietenii Cărții, 2002, 2003.
- Ernout, A., Meillet, A., *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1959.
- Wald, Lucia, Slușanschi, Dan, *Introducere în studioul limbii și culturii indo-europene*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1987.
- www.zompist.com/euro.htm, *Numbers in Indo-European Languages*

¹⁴ Wald, 1987: 190.

ANTROPONIMELE NEOFICIALE (AN) – REALIZĂRI DISCURSIVE ALE „NIVELULUI INDIVIDUAL” AL LIMBAJULUI

Unofficial Anthroponyms – Discursive Accomplishments of the “Individual Levels” of the Language

Daiana FELECAN¹

Abstract

The present article deals with *unofficial naming* against the background of personal names. This topic was chosen due to the existence of extensive corpora of illustrations in Romanian and foreign specialized bibliography, but also due to the absence in the aforementioned literature of studies on *unconventional anthroponymy*.

Methodologically, the paper makes use of theoretical precepts that pertain to *philosophy of language* and *pragmatics*, as well as of resources that are specific to the main field of research, *onomastics*.

The phrase *unofficial anthroponyms* designates the following name categories: *nicknames*, *hypocoristics*, *bynames*, *pseudonyms*, and *user names*.

Unofficial anthroponyms can transcend the individual level of language, thanks to their frequency and recurrence in conversations. Personal names of this kind are defined by a *wide variety of expression and content*; they are open constructions, as regards their numerical and semantic potential, since what the locutor says is much less than what the allocutor perceives/infers.

Keywords: unofficial anthroponym, levels of language, competence, nominal determination, flexible norm

1. Introducere

Apelul la *antroponimele neoficiale* este considerat unul dintre mijloacele strategice de utilizare a limbii în scopul identificării/ individualizării mai exacte/ juste/ neechivoce a participanților la actul interlocutiv. În același timp, unitățile considerate reprezintă pentru emițător (*i. e.* nominator) mijloace verbale de constituire a unui mesaj-nume subversiv.

Productivitatea *antroponimelor neoficiale* actuale este justificată, în plan social și psihologic, de cerințele procesului comunicativ modern, iar în plan lingvistic, de multiplele posibilități de construcție date de sistemul limbii, pe de o parte, prin prelucrarea unor unități gata structurate, iar pe de altă parte, prin crearea altora cu totul noi.

În lucrarea de față, am pornit de la constatarea că în limba română există un stoc extrem de bogat de AN, utilizat frecvent în situațiile diverse ale interacțiunii verbale directe sau indirecte, posedând caracteristici structurale demne de interesul cercetătorului onomastician.

2. Obiectivul lucrării

În prezentul studiu ne-am propus investigarea *antroponimelor neoficiale* nu doar din rațiuni ce țin de *noutatea lingvistică repertorială*, ci și din considerentele teoretice explicitate în capitolele următoare ale prezentei comunicări.

¹ Conf. univ. dr., Universitatea Tehnică din Cluj-Napoca, Centrul Universitar Nord din Baia Mare, Facultatea de Litere.

Totodată, am ales să abordăm acest parametru al onomasticii personale, *numirea neoficială*, atât datorită existenței unui bogat fond interpretativ în bibliografia de specialitate românească și străină, cât și din cauza absenței în cadrul exegezelor menționate a studiilor orientate spre *antroponimia neconvențională*.

Ca *metodologie*, am utilizat instrumentarul teoretic provenit din *filozofia limbajului* și din *pragmatică*, dar și resursele specifice domeniului principal de investigație, *onomastica*.

3. Numire oficială/convențională vs. numire neoficială/neconvențională

În cadrul interacțiunii comunicative, locutorii se identifică reciproc (vorbire directă) sau *se referă* la indivizi absenți din contextul comunicativ dat (vorbire indirectă) prin *structuri antroponimice distincte* (mono- sau plurimembre), dar *echivalente*, numai una dintre acestea fiind *oficială*, celelalte funcționând ca *neoficiale*.

Actul de numire oficială, pentru a fi recunoscut la nivelul întregii comunități, se desfășoară în respectul unui algoritm lingvistic (nou-născutul primește un nume) și extralingvistic (identitatea nominală este atribuită, printr-un ritual, de către preot și recunoscută/ confirmată într-un nomenclator de către ofițerul Stării Civile). Produsele actului mai sus descris se numesc *nume oficiale*.

În cadrul procesului comunicativ, funcția adresativă nu se realizează întotdeauna prin numele oficial, vorbitorii recurgând, uneori, pentru delimitarea nominală a existentului la care se referă, la o serie de *substitute denominative neoficiale*. Le numim *neoficiale/ neconvenționale*, întrucât nu figurează în vreun document recunoscut de autoritatea statală, ci ele circulă în variantă orală, fiind stocate în memoria colectivă a utilizatorilor.

Antroponimul neoficial este rezultatul unui act verbal realizat la *nivelul individual* al limbajului: vorbitorul-nominator este cel care îi alege structura și tot el îi imprimă eticheta semantică (opacă sau tranzitivă) corespunzătoare. Aceste formațiuni nominale paralele celor oficiale sunt recunoscute drept antroponime numai cu condiția ca întreaga comunitate sau măcar o parte a ei să le asume.

În cercetările noastre de până în prezent², am identificat drept *produse ale actului de numire neoficială* următoarele categorii antroponimice: *porecla*, *hipocoristicul*, *supranumele*, *pseudonimul* și *nickname-ul*.

4. AN – fapte de discurs

4.1. Nivelurile limbajului

În cele ce urmează, vom porni de la considerarea AN drept *rezultate ale creativității libere a vorbitorilor*, *potențialități ale limbii* și vom adopta modelul teoretic propus de Eugen Coșeriu (2000: 233-246; 2009: 306-317) în ce privește organizarea și funcționarea limbajului.

² Pentru aspectele aplicate, referitoare la comportamentul diverselor tipuri de AN în contexte comunicative, vezi Felecan 2010; Felecan 2011; Felecan 2012a; Felecan 2012b.

În concepția lingvistului amintit, „limbajul este o activitate *universală* care se realizează *în mod individual*, dar totdeauna conform unor tehnici *istoric* determinate («limbi»)» (2000: 233). Limbajul este mai mult decât produs (*érgon*); este activitate creatoare (*enérgieia*) și poate fi analizat la trei niveluri: *universal*, *istoric* și *individual*, din trei puncte de vedere:

- ca *enérgieia* (activitate creatoare),
- ca *dynamis* (tehnică) și
- ca *érgon* (produs).

La nivel universal, limbajului ca *activitate* îi corespunde *vorbirea în general*, ca *tehnică*, îi corespunde *competența elocuțională*, iar ca *produs*, îi corespunde *totalitatea expresiilor*.

La nivel istoric, limbajului ca *activitate* îi corespunde *o limbă concretă*, ca *tehnică*, îi corespunde *competența idiomatică*, iar ca *produs*, îi corespunde *limba abstractă*.

La nivel individual, limbajului ca *activitate* îi corespunde *discursul*, ca *tehnică*, îi corespunde *competența expresivă*, iar ca *produs*, îi corespunde *textul*.

Aceste trei niveluri de limbă sunt dublate de trei niveluri de *conținut lingvistic*, inerente fiecărui act de vorbire, și anume: *desemnarea*, *semnificația* și *sensul*.

Conform schemei coșeriene, AN se actualizează la *nivelul individual* al limbajului.

4.2. AN între *desemnare*, *semnificație* și *sens*

Orice act de limbaj face trimitere la o realitate extralingvistică cu ajutorul categoriilor dintr-o limbă, dezvoltând o anumită funcție discursivă.

Desemnarea este funcția de bază a limbajului și se situează la nivelul universal al acestuia.

În accepția coșeriană, *desemnarea* este „referința la «realitate», adică relația în fiecare caz determinată între o expresie lingvistică și o «stare de lucruri» «reală», între semn și «lucrul» denotat” (Coșeriu 2000: 246); „este relația cu obiectele extra-lingvistice sau cu realitatea extra-lingvistică însăși (...)” (Coșeriu 2009: 310).

Așadar, prin *desemnare* sau funcție *referențială*, limbajul unește *conceptul* (realitatea extraverbală) cu o *imagine acustică* („amprenta psihică a acestui sunet”) (Saussure 1998: 85) (corespondentul convențional verbal).

Imuabilitatea universală cunoaște întrupări convenționalizate (formele lingvistice) în funcție de felul în care fiecare limbă istorică își asumă extraverbalul. Odată *continuumul irecognoscibil* (realitatea extralingvistică) devenit *discontinuu istoric* (limbă naturală), *desemnarea* se particularizează în *semnificație*³. Altfel spus, extraverbalul este „tradus” în funcție de *limba extrasă*. Nivelul semnificațional este cel al convenției lingvistice, al „contractului” istoric dintre semnificant și semnificat. În termeni coșerieni, „*semnificatul* este conținutul unui semn sau al unei expresii dat într-o anumită limbă și exclusiv prin intermediul limbii înseși” (Coșeriu 2000: 246).

³ În viziunea lui E. Coșeriu, există o distincție între *desemnare* (raport extralingvistic, „referirea cuvântului la «lucruri» și la stări de lucruri”) (Coșeriu 2009: 119) și *semnificație* (conținut lingvistic, „conținutul care este dat în cuvântul însuși”) (Coșeriu 2009: 119).

Cazurile de încălcare flagrantă a convenției respective sunt împinse spre nivelul individual, „neconvențional” al limbajului. Aici este palierul diferenței specifice expresive, al „tehnicii libere”⁴, al construcției „personalizate” a discursului, adică planul *sensului*. „*Sensul* este conținutul propriu al unui text, adică ceea ce textul exprimă dincolo de (sau prin) desemnare și semnificat” (Coșeriu 2000: 246).

Sensul înseamnă simultan repetabilitate de modele predefinite („discurs repetat”), dar și potențialitate creatoare: ceea ce emite locutorul este deopotrivă ceea ce s-a mai spus (discurs polifonic) + ceea ce intenționează să transmită (discurs potențial) + ceea ce înțelege receptorul (discurs reușit/ nereușit)⁵: „(...) individul creează actele sale lingvistice după modelele pe care le păstrează în memoria sa, altfel spus, recrează acte lingvistice anterior experimentate și, recreându-le, le modifică într-o anumită măsură în forma lor ori în conținutul lor sau, de asemenea, în ambele aspecte” (Coșeriu 1999: 29); „(...) limbajul nu este, în primul rând, întrebuintare, ci creație de semnificate, și, de aceea, nu este nici o simplă producere de semne materiale pentru semnificații deja date, ci este creație de conținut și expresie în același timp” (Coșeriu 2009: 47).

În perspectiva teoretică mai sus schițată, AN desemnează, *la nivelul universal* al limbajului, ancorajul lingvistic (legătura) al unui particular într-un sistem de semne verbale, a cărui semnificație o decodifică (descrie) *sensul nivelului individual*. Pe măsură ce AN sunt asumate de toată comunitatea, ele se extind de jos în sus, transgresând istoric spre nivelul semnificațional.

Accesul la sensul (funcțiile discursive ale) unui AN presupune asumarea desemnării și semnificației, cunoașterea acestora fiind condiție obligatorie, dar nu și suficientă pentru citirea corectă a *sensului*. Acesta nu trebuie înțeles, însă, în mod absolut ca delimitare de orice discursuri precedente, ci ca reevaluare a stocului de cunoștințe enciclopedice, ca activare a *memoriei semantice*⁶.

Ca orice act de limbaj, actul de numire implică o intuiție și o expresie ale individului care numește și o percepere și o imagine ale receptorului. *Desemnarea* înseamnă semnificant pentru *semnificație*, aceasta din urmă decompozabilă în semnificant + semnificat al AN însă doar la nivelul limbii istorice în care acesta este utilizat. Totodată,

⁴ Coșeriu (2000: 258-259) face distincție între două tipuri de tradiții discursive: „(...) *tehnica liberă* a discursului și *discurs repetat*. Tehnica liberă cuprinde elementele constitutive ale limbii și regulile «actuale» cu privire la modificarea și combinarea lor, adică «cuvintele», instrumentele și procedeele lexicale și gramaticale; discursul repetat, în schimb, cuprinde tot ceea ce în vorbirea unei comunități se repetă într-o formă mai mult sau mai puțin identică sub formă de discurs deja făcut sau combinare mai mult sau mai puțin fixă, ca fragment, lung sau scurt a «ceea ce s-a spus deja»”.

⁵ „Niciun semn lingvistic nu are exact aceeași formă și aceeași valoare (semnificat) la toți indivizii care îl utilizează și în toate momentele când este folosit. În limbaj există identitate între intuiție și expresie, deoarece fiecare individ care vorbește exprimă integral, pentru sine însuși, conținuturile sale, dar nu există identitate între expresie și comunicare, între expresie și receptare, între expresia unui individ A și intuiția pe care același lucru o produce la individul B. Fiind întotdeauna expresie a unei intuiții inedite și unice, actul lingvistic este act de creație, act singular, care nu reproduce exact niciun act lingvistic anterior și care, numai prin limitele pe care i le impune necesitatea intercomunicării sociale, «seamănă» cu acte lingvistice anterioare, aparținând experienței unei comunități. Adică, actul lingvistic este, prin natura sa, act eminent individual, însă determinat social prin însăși finalitatea sa, care este aceea de «a spune cuiva ceva despre ceva»” (Coșeriu 1999: 25).

⁶ Prin *memorie semantică* se desemnează „memoria pentru cunoștințele generale, factuale. Tip de cunoștințe prezent în dicționare și enciclopedii. Nu cuprinde informațiile despre obiecte particulare” (Miclea 1999: 328).

semnificația funcționează ca semnificant + semnificat, deci ca semn, și pentru *sens*, semnificatul literal al AN, intenția cu care acesta a fost creat/ performat. Așadar, planul sensului este „*dublu semiotic*, deoarece în acest plan un semnificant și un semnificat de limbă constituie o primă serie de relații, urmată de altă serie, în care semnificatul de limbă (prin care se desemnează) devine la rândul său «semnificant» pentru *conținutul textului* sau «sens»” (Coșeriu 2000: 247). Însuși faptul că este un antroponim *neoficial* este un *sens*.

Semnificatul individual (sensul) AN poate fi identificat doar în întrebuintare (față de semnificație, care există în sine, independent de utilizare). La descifrarea *adecvată* (adecvarea fiind, la nivel individual, judecata căreia i se supun enunțurile pentru a fi reușite) a AN concură factori pragmatici ce țin de raportul social dintre nominator și cel numit, statutul nominatorului, convențiile numirii și cele ale receptării etc.

AN neutralizează judecățile de congruență/ incongruență de la nivelul universal și pe cele de corectitudine/ incorectitudine de la nivelul istoric, întrucât regulile cărora se supun numele neoficiale sunt cele ale vorbirii individuale, nu acelea standardizate de canoanele normative ale limbii. Numele neoficiale subscriu unei norme flexibile, numite când regională, când familiară, când argotică etc., în funcție de variațiile subregistrelor stilistice ale vorbirii. Locutorul, pe parcursul activității interlocutive, poate alterna registrele verbale, adaptându-și repertoriul în funcție de diversele *cadre*⁷ discursive, *comutările* antrenând intrarea în vigoare a uneia sau a alteia dintre normele vorbirii.

În ce privește AN specifice comunicării „reale”⁸, admitem posibilitatea recurenței lor, a suprapunerilor, însă menționăm că acestea sunt – asemeni numelor oficiale – *multivoce*, însă *monovalente*⁹. Este vorba despre o *multiplicitate denotativă* (mai mulți semnificați) și de o unicitate fizică/ materială (aceiași semnificant în utilizări repetate): „ele constituie un singur semn, dar sunt *simboluri* diferite” (Coșeriu 2004: 272). AN *multivoce* sunt polisemantice într-un dublu sens: pe de o parte, trimit la referenți diferiți, pe de altă parte, ele comportă informații specifice pentru fiecare denotat.

⁷ *Cadrele* sunt „instrumente circumstanțiale ale activității lingvistice” (Coșeriu 2004: 296), iar referirea la acestea intervine în sens negativ referitor la numele proprii, „care sunt independente de circumstanțele vorbirii în ce privește actualizarea și individualizarea” (*Ibidem*: 326). „La numele proprii, individualizarea nu depinde de contexte, ci aparține numelor înseși: numele propriu, cum a observat deja Aristotel, *De interpretatione*, 170, este individual *prin natura sa* (și nu prin vreo circumstanță empirică” (*Ibidem*: 322).

⁸ Termenul „real” este utilizat aici în opoziție cu termenul „virtual” și se referă la comunicarea verbală directă, adică nemediată de calculator, pentru a cărei delimitare semantică am adoptat sintagma *comunicare/ cod virtual(ă)*.

⁹ „(...) important este nu faptul că *Juan* sau *Roma* sunt numele mai multor obiecte, ci «modul în care aceste nume sunt folosite de către vorbitori și sunt înțelese de către ascultători» (O. Jespersen)” (Coșeriu 2004: 272). „(...) numele nu sunt multivoce în calitate de *cuvinte* (semnificant + semnificat), ci ca «simple cuvinte», ca puri semnificați. Două nume de *Juan* cu aplicare diferită au în comun numai partea fizică, și nu partea semnificativă: nu reprezintă, de fapt, același cuvânt. (...) ele constituie un singur semn, dar sunt *simboluri* diferite” (*Ibidem*: 272). „(...) cuvintele «*Juan*», «*Maria*», «*Roma*» se folosesc aici pentru a determina clasele de obiecte ce au în comun doar faptul că sunt denumite, fiecare, în mod individual, cu numele proprii *Juan*, *Maria*, *Roma*. Și, tot așa, «*Juan*» și *Juan* coincid doar ca simple cuvinte și nu în calitate de cuvinte semnificative, căci «*Juan*» denumeste pe un individ «*Juan*» numai pentru că se cheamă *Juan* și nu pentru că este cutare «*Juan*» determinat. Dar numele propriu *Juan* nu este, nici aici, nume de «clasă» și nici nu se aplică unei clase existente deja în realitate, precum numele comun *câine*; dimpotrivă, numele propriu este un *înainte* și nu un *după*, în ce privește clasa: este condiția constituirii clasei ca atare” (*Ibidem*: 274).

În ce privește comunicarea „virtuală”, nu se pune problema eventualelor omonimii antroponimice, întrucât unicitatea *nickname*-ului este condiția de acces într-un anumit program de socializare *online*.

5. Determinarea nominală prin intermediul AN

Ca *semne virtuale (concepte)*, AN – asemeni numelor proprii oficiale – au rolul de a determina nominal un anumit particular. În procesul *determinării nominale*¹⁰ neoficiale se pot identifica aceleași operații executate în limbaj, despre care Coșeriu (2004: 296-297) afirma că sunt inerente „pentru a spune ceva despre ceva prin intermediul semnelor limbii, adică pentru «a actualiza» și a orienta spre realitatea concretă un semn «virtual» (aparținând «limbii») sau pentru a delimita, preciza și orienta referința unui semn (virtual sau actual)”.

Actualizarea, definită drept „orientare a unui semn conceptual către domeniul obiectelor” (Coșeriu 2004: 299) este operația prin care AN se transformă din semn potențial în semn manifest. „(...) Pentru a spune ceva despre ceva cu ajutorul numelor este deci necesar să orientăm semnele respective spre obiecte, transformând desemnarea potențială în desemnare reală (*denotare*)” (Coșeriu 2004: 299). Întrebuințat în vorbire, AN face posibilă *referința actuală*¹¹ a unui termen: „(...) un nume *numește* un concept (care este, tocmai, semnificația virtuală a numelui însuși) și numai în mod potențial *desemnează* toate obiectele ce cad sub acel concept. Numai în vorbire un nume poate *denota* obiecte”¹² (Coșeriu 2004: 299).

AN sunt *autonome* din punct de vedere lexical, adică au *semnificație lexicală*, determinându-și prin ele însele referentul în întrebuințare. După Milner (*ap.* Moeschler, Reboul 1999: 124), *semnificația lexicală (referința virtuală)* a unui termen „corespunde ansamblului de condiții pe care un obiect al lumii trebuie să le satisfacă pentru a fi referentul termenului dat”. „Dacă un termen referențial are referință virtuală independent de întrebuințarea lui, în schimb el nu poate avea referință actuală decât în întrebuințare. De aceea, unui termen referențial i se poate atribui un referent, adică o referință actuală, doar dacă acest termen apare într-un enunț produs de locutor” (Coșeriu 1999: 328).

Discriminarea, orientând „denotarea spre un grup eventual sau real de entități particulare”, prezentate ca exemplare ale unei „clase” sau ale unui „tip” (Coșeriu 2004: 303), este operația prin intermediul căreia se precizează limitele unui AN *de grup (generic)*.

Delimitarea restricționează referința spre o anumită particularitate a individului denotat. AN preia metaforic sau metonimic un aspect al semnificației (de ex., *metaporecele*: porecle derivate de la nume de ocupații: *Piratul, Marinarul, Popeye the Sailor Man*, pentru T. Bănescu).

¹⁰ În abordarea AN din perspectiva determinării nominale, am adoptat modelul teoretic propus de Coșeriu 2004, cap. *Determinare și cadru*, p. 287-329.

¹¹ *Referința actuală* = referentul termenului; *referința virtuală* = semnificația lexicală a termenului (v. Milner 1982).

¹² „(...) un nume considerat în afara activității lingvistice este totdeauna nume al unei «esențe», al unei «ființe», ori al unei *identități*, care poate fi identitate aparținând unor obiecte diferite (reale, posibile sau eventuale), ca în cazul numelor generice, sau «identitatea unui obiect cu el însuși» (*identitate istorică*), precum în cazul numelor proprii” (Coșeriu 2004: 299).

Identificarea „este operația prin care se precizează semnificația unei forme «plurisemantice», cu scopul de a asigura înțelegerea ei de către ascultătorul actual sau posibil” (Coșeriu 2004: 312). Prin identificare, AN se salvează de echivoc. Identificarea nu asigură unicitatea obiectului denotat¹³, ci numai caracterul univoc al numelui neoficial, „particularizează numele în raport cu alte nume formal identice” (Coșeriu 2004: 313).

Dacă numele proprii oficiale sunt lipsite de *semnificație lexicală*, AN permit atribuirea unui denotat „actual”, iar acesta îndeplinește toate condițiile ca să satureze semantic termenul respectiv. AN sunt semne în care limita arbitrară dintre semnificant și semnificat devine șubredă în favoarea motivării celui din urmă.

6. Concluzii

6.1. Unul dintre subdomeniile limbii în care vorbitorul își exercită *competența expresivă* este și cel al antroponimiei neoficiale. Fiind *produse verbale ocazionale*, creații inedite ale locutorului, deci caracterizate prin ceea ce nu cade sub incidența *normei*¹⁴, AN au șansa de a transcende, grație frecvenței și repetabilității în interlocuție, nivelul individual al limbajului în cel universal („Nimic nu există în limbă care să nu fi existat înainte în vorbire”) (F. de Saussure, *ap.* Coseriu 1999: 27).

6.2. Rezultatele teoretice la care am ajuns au fost probate de analiza corpusului personal. Limba română dispune de un inventar bogat (și în continuă primenire) al termenilor proprii neoficiali. Aceștia se caracterizează printr-o *mare varietate expresivă și de conținut*; sunt structuri deschise simultan ca potențialitate numerică și semantică: ceea ce spune locutorul este mult mai puțin față de ceea ce receptează/ intuiește alocutorul (sau, în termeni coșerieni, „(...) ceea ce efectiv *se spune* este mai puțin decât ceea ce *se exprimă* și *se înțelege*” (2004: 315).

6.3. Pornind de la distincția făcută de Ch. Bally (*ap.* Coșeriu 2004: 270) între „nume proprii ale limbii” („actualizate de la sine), care desemnează un singur obiect și mereu același (ca *Hanibal, Pirineii, soarele, luna, Don Quijote*)” și „nume proprii ale vorbirii” („actualizate ocazional), care desemnează un singur obiect într-o situație determinată”, considerăm că AN se încadrează în cea de-a doua categorie.

6.4. Prin procesul de *determinare nominală*, AN sunt aduse din planul limbii în planul vorbirii, sunt transformate din *potențialități (enérgeia)* în *produse (érgon)*. În întrebuintare (preluare de structuri preexistente/ creație), vorbitorul face uz de datele stocate în *memoria procedurală*¹⁵: *numirea* înseamnă, în special, cunoaștere cu privire la tehnica prin care, uzitând competențele constitutive și pe cele dobândite prin învățare, individul are

¹³ „Unitatea și unicitatea a ceea ce se desemnează prin numele propriu nu sunt unitatea și unicitatea obiectelor naturale” (Coșeriu 2004 : 285).

¹⁴ *Norma* este „un element intermediar între *limbă și vorbire*” (Frâncu 1997: 20). „Ceea ce i se impune unui individ, limitând libertatea lui expresivă și comprimând posibilitățile oferite de sistem este *norma*. Ea este un sistem de realizări obligatorii, care variază în funcție de comunitate. În aceeași comunitate lingvistică pot exista diferite norme (limbaj familiar, popular, limbă literară)” (*Ibidem*: 20-21). Vorbirea include „actele lingvistice concrete, înregistrate în momentul producerii lor”; norma reprezintă „ceea ce în vorbirea concretă este repetiție de modele anterioare, eliminându-se deci ceea ce este variantă individuală, ocazională sau momentană”; sistemul cuprinde „ceea ce în normă este formă indispensabilă” (*Ibidem*: 22).

¹⁵ *Memoria procedurală* conține „totalitatea cunoștințelor despre *cum să faci ceva*” (Miclea 1999: 328).

capacitatea – operând cu raporturile prezente (*sintagmatice*) și cu cele absente (*paradigmatice*) dintre cuvinte – de a asocia, de a combina, de a crea, de a re-evalua, din perspectivă proprie, un existent. Cunoașterea nominatorului trebuie să depășească stadiul simplei enunțări a lucrurilor (*légein*) și să devină știință a enunțării despre numire (*onomázēin*).

Bibliografie

- Coseriu, Eugenio, 1999, *Introducere în lingvistică*, trad. de Elena Ardeleanu și Eugenia Bojoga, Ed. a II-a, Cluj, Editura Echinox.
- Coșeriu, Eugeniu, 2000, *Lecții de lingvistică generală*, trad. din spaniolă de Eugenia Bojoga, Chișinău, Editura Arc.
- Coșeriu, Eugeniu, 2004, *Teoria limbajului și lingvistica generală. Cinci studii*, Ediție în limba română de Nicolae Saramandu, București, Editura Enciclopedică.
- Coșeriu, Eugeniu, 2009, *Omul și limbajul său. Studii de filozofie a limbajului, teorie a limbii și lingvistică*, Antologie, argument și note de Dorel Fînar, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.
- Felecan, Daiana, 2010, *Porecla – reflectare a polifoniei (cazul zonei lingvistice din nord-vestul României)*, în *Aspecte ale polifoniei lingvistice. Teorie și construcție*, București, Editura Tritonic, p. 179–201.
- Felecan, Daiana, 2011, *Antroponime neconvenționale românești: tipare de construcție și funcție discursivă – premise ale cercetării –*, în Maria Marin, Daniela Răuțu (coord.), *Studii de dialectologie, istoria limbii și onomastică. Omagiu domnului Teofil Teaba*, București, Editura Academiei Române, p. 253–266.
- Felecan, Daiana, 2012a, *The Dynamics of Generic Terms used to Designate Women in the Contemporary Romanian Show Business*, in *Name and Naming: Synchronic and Diachronic Perspectives*, Edited by Oliviu Felecan, Cambridge Scholars Publishing, p. 184–201.
- Felecan, Daiana, 2012b, *Antroponime cu valoare generică în limba română*, comunicare susținută la Al 11-lea Colocviu Internațional al Departamentului de Lingvistică, Facultatea de Litere, Universitatea din București: *Limba română: direcții actuale în cercetarea lingvistică. The Romanian Language: Current Paths in Linguistic Research*, 9–10 decembrie, 2011, sub tipar.
- Frâncu, Constantin, 1997, *Curenți și tendințe în lingvistica secolului nostru*, Iași, Casa Editorială „Demiurg”.
- Miclea, Mircea, 1999, *Psihologie cognitivă. Modele teoretico-experimentale*, Ediția a II-a revăzută, Iași, Editura Polirom.
- Milner, J.-C., 1982, *Ordres et raisons de langue*, Paris, Seuil.
- Saussure, Ferdinand de, 1998, *Curs de lingvistică generală*, Publicat de Charles Bally și Albert Sechehaye, în colaborare cu Albert Riedlinger, traducere și cuvânt înainte de Irina Izverna Tarabac, Iași, Polirom.

Dictionare

Moeschler, Jacques, Anne Reboul, 1999, *Dicționar enciclopedic de pragmatică (DEP)*, coordonarea traducerii Carmen Vlad, Liana Pop, Cluj, Editura Echinoux.

Prezenta lucrare, parte a unui proiect de cercetare CNCS, având codul PN-II-RU-TE-2011-3-0007 (contract nr. 103/2011), intitulat Unconventional Romanian Anthroponyms in European Context: Formation Patterns and Discursive Function, câștigat prin competiție internațională în 2011 (director de proiect: Daiana Felecan), are caracter teoretic și reprezintă o sinteză a considerațiilor la care am ajuns în ce privește tiparele de construcție și funcțiile discursive ale AN până la stadiul actual al cercetării.

ASPECTE ALE EFICACITĂȚII STILULUI ÎN *RETORICA* LUI ARISTOTEL

Aspects of the Style Efficacy in Aristotle's Rhetoric

Eugeniu NISTOR¹

Abstract

Book III of Aristotle's "Rhetoric" consists of 19 chapters and develops, in a first phase, various aspects regarding style, focusing on the oratorical action itself - *pronuntiatio* and *actio*, although the latter is resumed strictly to declamation; further on, during the second phase, the constituent parts of the discourse are subjected to an elaborate analysis. Aristotle's systemic construction, based on the persuasive categories of Rhetoric, will represent the foundation of the New Rhetoric as a theory of argumentation, in the view of professor Chaïm Perelman and his assistant, Lucie Olbrechts-Tyteca, authors of the "Treatise on Argumentation" (Brussels, 1958).

Keywords: oratorical style, qualities, stylistic corectness, effects, forms, proof

Abordând problema stilului, filosoful explică necesitatea celui implicat într-un discurs nu doar de a-și structura cât mai bine conținutul ideilor, ci și de a se folosi un stil adecvat situației reflectate, „căci nu este de ajuns faptul de a avea cele pe care este necesar a le spune, ci trebuie și acest lucru, anume cum este nevoie de a spune, iar asta contribuie mult la faptul ca discursul să pară de un anumit fel.”²

Cum nu se poate raporta la nici un tratat privitor la stilul oratoric, Aristotel constată o anumită apropiere între *declamațiune și oratorie*, pe de o parte, și *poezie*, pe de alta: „este limpede așadar, că și în retorică este un lucru de acest fel ca și în poetică...”³ Astfel încât oratorul trebuie să aibă în vedere următoarele: 1. faptele însăși la care se referă, din care rezultă aspectul lor persuasiv; 2. dispunerea acestora într-un anumit stil și 3. locurile strict legate de acțiunea discursivă, „or, acțiunea aceasta constă în voce, anume cum trebuie uzat de ea pentru fiecare pasiune în parte, ca de exemplu, când înaltă, când joasă, ori medie, și, de asemenea, cum trebuie uzat de intonații, ca de pildă ascuțită, gravă sau medie, precum și de care ritmuri este nevoie de a se folosi potrivit cu fiecare împrejurare. Căci trei sunt lucrurile despre care examinează interpreții; or, acestea sunt volumul, armonia, ritmul.”⁴ Interpreții obțin premiile la concursuri iar actorii devin mai importanți decât autorii textelor poetice și dramatice, astfel încât chiar dacă subiectul stilului „pare să fie vulgar”, el contează în retorică, deoarece și el participă la *formarea opiniei* – ținta întregului discurs.

Efectele stilului seamănă întrucâtva cu jocul actorilor, ca acțiune, dar acesta ține de domeniul artelor iar „discursurile scrise valorează mai mult prin stil decât prin gândire.”⁵ Filosoful face distincție între stilul poeziei și cel al prozei, arătând că dacă la începuturile ei

¹ Lector univ. dr, Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureș

² Aristotel, *Retorica*, ediție bilingvă, traducere, studiu introductiv și index de Maria-Cristina Andrieș, note și comentarii de Ștefan-Sebastian Maftai, Editura Iri, București, 2004, p. 297

³ *Ibidem*

⁴ *Ibidem*

⁵ *Ibidem*, p. 299

oratoria mai îm-brățișase forme poetice, evidente la Gorgias, apoi s-au întâmplat alte modificări esențiale: textele autorilor de poezie au evoluat stilistic, aceștia renunțând la expresiile arhaice, care ornau stilul tragediilor timpurii.

Pledoaria lui Aristotel este pentru folosirea, în cadrul discursurilor, a unui stil „virtuos”, axat pe două *calități importante: limpezimea și adecvarea*. Prima calitate este obținută prin uzitarea termenilor simpli în sensul lor obișnuit și natural, „căci ceea ce este natural este persuasiv, însă ceea ce este artificial este contrariul...”⁶ Sau, după cum afirmă acesta, într-o altă scriere de-a lui: „Darul cel mai de preț al graiului e să fie limpede, fără să cadă în comun.”⁷ A doua calitate este dată fie de *folosirea neologismelor*, care îi imprimă discursului o anumită elevație, fie de preferința pentru *metafore*, care necesită a fi strict adecvate intenționa-lității discursive, adică „dacă vrei să împodobești, trebuie să procuri metafora din ceea ce este cel mai bun dintre lucrurile aflate în același gen, iar dacă vrei să blamezi, atunci din cele mai rele lucruri...”⁸ Regulile se aplică atât în proză cât și în poezie, o bună parte a acestora fiind enumerate și în *Poetica*, filosoful subliniind că „trebuie exprimate și epitete și metafore potrivite. Or, aceasta va rezulta din analogie; de nu, va părea un lucru nepotrivit prin aceea că contrariile sunt manifeste mai ales unele față de altele.”⁹ Iar, cum folosirea echilibrată a provincialismelor, a metaforelor și a altor podoabe lingvistice, pot duce ușor la evitarea „barbarismelor” și a „vulgarității”, după cum folosirea cuvintelor comune îi va imprima stilului claritate, el recomandă ca graiul oratorului „să fie rezultatul unui amestec al tuturor acestor elemente.”¹⁰

Reliefarea virtuților stilului nu înseamnă însă și evitarea recunoașterii unor aspecte defectuoase ale acestuia, pe care filosoful le depistează într-o serie de exprimări marcate de platitudine, reci și lipsite de elan, în opoziție cu cele inedite, proaspete și cu mare încărcătură expresivă. O explicație obiectivă este oferită pentru *răceala stilului*, prezentând acest specific în patru ipostaze, și anume: când sunt folosite cuvinte compuse („cerul cu multe fețe”, „pământul cu piscuri înalte”, „țărâm cu margine strâmtă”), când vorbitorul adoptă formulări neobișnuite („lingușitori ingenioși în a minți”, „sufletul umplut de mânie, iar fața devenită de culoarea focului”, „fundul albastru al mării”) sau unele neologisme („un bărbat enorm”, „stimulat prin mânia excesivă a gândirii”, „un bărbat devastat”). Apoi, cea de-a treia situație în care se vădește răceala stilului, rezultă din utilizarea epitetelor, „fie de cele lungi, fie de cele inoportune, fie de cele frecvente.”¹¹ Iar cea de-a patra situație în care expresiile pot crea o atmosferă glacială se datorează utilizării unor metafore nepotrivite, marcate de ridicol, precum cele aparținându-i lui Gorgias: „acțiuni proaspete și sângerânde”, „tu ai semănat pe de o parte aceste lucruri în chip rușinos, iar pe de altă parte le-ai cules în mod nefericit.”¹²

⁶ *Ibidem*, p. 301

⁷ Aristotel, *Poetica*, ediția a III-a, îngrijită de Stella Peticel, studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, Editura Iri, București, 1998, p. 95

⁸ Aristotel, *Retorica*, p. 303

⁹ *Ibidem*

¹⁰ Aristotel – *Poetica*, p. 96

¹¹ Aristotel, *Retorica*, p. 309

¹² *Ibidem*

Adâncind cercetările stilistice, filosoful grec aprecia-ză că și comparația este o metaforă, dar o metaforă lărgită, astfel „încât toate câte vor fi desemnate ca metafore, dacă sunt apreciate, este limpede că tot ele vor fi și comparații, iar comparațiile sunt niște metafore care solicită explicație.”¹³

Corectitudinea stilistică se realizează prin respec-tarea a cinci reguli de bază: 1. prin utilizarea corespunzătoare a particulelor conective, a conjuncțiilor; 2. prin folosirea unor termeni proprii, specifici, și nu generali; 3. prin antrenarea unor termeni clari, lipsiți de ambiguitate – aici Aristotel vorbind despre perifrază care, „fiind lungă, înșeală, iar auditorii simt întocmai ceea ce încearcă mulți în preajma prezicătorilor; într-adevăr, când aceștia pronunță cuvinte ambigue, ei își dau asentimentul...”;¹⁴ 4. prin determinarea genurilor lucrurilor cu precizie (masculin, feminin și neutru); 5. prin denumirea corectă a numărului lucrurilor (multe, puține sau unul singur). Atât compozițiile vorbite, cât și cele scrise, trebuie să aibă calitatea de a fi rostite cu ușurință, aceasta presupunând un număr restrâns de particule conective și folosirea corectă a semnelor de punc-tuație.

Grandoarea sau demnitatea stilului se obține, conform filosofului, prin: 1. folosirea descrierii în locul numelui; 2. când există ceva indecent („rușinos”) în definiție, se va folosi numele; 3. ilustrarea expunerii cu metafore și epitete (dar evitându-le pe cele poetice); 4. uneori se utilizează pluralul pentru singular; 5. evitarea de a alătura mai mulți termeni cu un singur articol (exemplu: nu „a femeii celei a noastre” ci, mai concis, „a femeii noastre”);¹⁵ 6. folosirea particulelor conective, care pot fi omise pentru a asigura concizie expunerii, dar numai cu condiția de a nu afecta „legăturile logice”; 7. amplificarea expunerii prin procedeul epitetelor cu valoare negativă.

Stilul adoptat de către vorbitor trebuie să se potrivească cu subiectele propuse: „Este patetic stilul unui om mâniat, dacă există ultraj, cel al unui om indignat care se ferește și să menționeze dacă există acțiuni lipsite de pietate și rușinoase, stilul în mod admirativ, dacă există fapte laudabile, cel în mod umil, dacă sunt acțiuni vrednice de milă și, în legătură cu celelalte situații, la fel.”¹⁶ Stilul cel mai potrivit este conform vârstei, genului (femeie sau bărbat), neamului și specificului auditorilor, adică în relație directă cu „o dispoziție stabilă” a publicului, iar „dacă oratorul exprimă și cuvintele familiare dispoziției stabile, va realiza caracterul.”¹⁷ Sfatul gânditorului este ca vocea și gesturile oratorului să nu se armonizeze perfect cu maniera stilistică adoptată, deoarece atunci ar ieși în relief artificialitatea vorbirii, și discursul ar fi neconvingător.

Forma stilului adoptat trebuie să fie conform unui anumit ritm, căci dacă este metric nu are putere persuasivă. Ritmul rostirii determină o armonie a discursului, chiar o structură coerentă a acestuia, filosoful enumerând și diferitele tipuri de ritm, adoptate conform modurilor de comunicare preferate de orator: 1. ritmul eroic, numit și dactilic

¹³ *Ibidem*, p. 313

¹⁴ *Ibidem*

¹⁵ *Ibidem*, p. 317

¹⁶ *Ibidem*

¹⁷ *Ibidem*, p. 319

sau hexametric; 2. ritmul iambic, potrivit cu conversația obișnuită; 3. ritmul trohaic, asemuit cu dansul comic și parodic; 4. peanul, potrivit doar parțial discursurilor, fiind utilizat cu eficiență la începutul și sfârșitul frazelor. Apoi, Aristotel scrie despre afirmarea în oratorie a două tipuri de stilistici: *stilul continuu*, specific poezilor vechi, și *stilul periodic*, care poate fi înțeles ușor, deoarece are un început și un sfârșit, fiind alcătuit din mai multe „membre” (propoziții subordonate). Nu fără o urmă de orgoliu, filosoful se referă la *cuvintele spirituale* și *cuvintele renumite*, care sunt compuse de cel „înzestrat natural sau cel format prin practică, pe când a le arăta ține de această cercetare științifică.”¹⁸

Aspectele analizate, în continuare, sunt „*istefimea*” *stilului și puterea lui argumentativă* – calități obținute prin utilizarea unor cuvinte „spirituale”, care pot asigura o mai bună cursivitate și vivacitate stilistică. În același context, Aristotel se referă la *metaforele poetice*, la *comparațiile* și *silogismele retorice*, care pot fi mai potrivite pentru învățatură, așa cum, de altfel, și consemnează că: „stilul și entimemele spirituale sunt cele care ne produc o instruire promptă.”¹⁹ O misiune de bază a oratorului constă, uneori, în redarea unei situații în plină activitate, iar această „performanță” este de apreciat când el reușește, printr-o bună instrumentare a metaforei, să facă lucrurile neînsuflețite să par a fi însuflețite, ca în versurile lui Homer: „piatra nerușinată se rostogolea din nou pe pământ”, „săgeata a zburat” etc.²⁰

Discursului i se adaugă alte și alte *elemente semnificative* sub aspect stilistic (glume, ironii, jocuri de cuvinte, metafore, comparații, hiperbole, apoftegme, cimilituri, proverbe, paradoxuri etc.), capabile de surprize și de a-i face pe auditori de a avea situația retorică *pusă* chiar „în fața ochilor”.

Folosirea unui stil sau a altuia este dictată de situație și de subiect, gânditorul făcând distincție între cele două tipuri de discurs: 1. stilul dezbaterii, potrivit celor trei genuri ale retoricii, și 2. stilul propriu limbii scrise, acesta fiind „foarte precis” și presupunând ajutorul logografilor, pe când primul este recomandabil doar „pentru acțiunea retorică.”²¹ Apoi, primul tip de stil se împarte, la rândul lui, în stilul discursului deliberativ (demonstrativ), semănând, întrucâtva, „cu desenul în perspectivă; căci, cu cât mulțimea este mai numeroasă, cu atât este mai îndepărtat de locul de unde se privește...”, iar cel de-al doilea, stilul discursului judiciar, care, de regulă, „este mai riguros.”²²

Apoi, referindu-se la cele două părți ale discursului: *expozițiunea* și *demonstrația*, filosoful subliniază *necesitatea adoptării unei diviziuni a discursului*, ceva similar metodei stabilite anterior de către Isocrate, aceasta fiind: *exordiu*, *afirmare*, *confirmare* și *epilog*. Analiza este aplicată, apoi, fiecăreia dintre părți. Astfel, exordiul, ca fază incipientă a discursului, seamănă cu prologul în poezie sau cu preludiul cântecului la flaut. Dar și exordiurile se diferențiază între ele pe genurile de discurs: așa, *exordiul discursului epidictic* este pronunțat pe elogiul sau pe blam; în schimb, cel *al discursului judiciar* este similar cu „prologurile

¹⁸ *Ibidem*, p. 327

¹⁹ *Ibidem*, p. 329

²⁰ *Ibidem*, p. 333

²¹ *Ibidem*, p. 339

²² *Ibidem*, p. 341

dramelor și cu preambulurile poemelor epice²³; iar *exordiul discursului deliberativ* provine din cel al discursului judiciar, nefiind strict necesar și având mai mult un rol ornamental. Dar, cum exordiul discursurilor epidictice poate fi de acuzare (atac) sau respingere (apărare), Aristotel dă unele sfaturi privind mijloacele prin care pot fi înlăturate insinuările răuvoitoare și supozițiile defavorabile enunțate de părți.

Înainte însă de desfășurarea tirurilor argumentative propriu-zise, este necesară povestirea faptelor și, deci, Stagiritul abordează *problema narațiunii* care, împreună cu *confirmarea* și *respingerea*, face parte din „corpul” discursului. Aceasta în discursurile epidictice nu trebuie să fie continuă, ci în trepte, cuprinzând în detaliu relatarea acțiunilor; în genul judiciar este necesară o narare foarte limpede a subiectului și cât mai scurtă posibil, deoarece „nu trebuie pierdut timpul cu ceea ce este unanim recunoscut...”²⁴ Ar fi de preferat ca accentul să cadă pe relatarea acelor fapte care produc compasiune sau indignare, după cum narațiunea se poate întări prin exprimarea intențiilor și caracterelor etice, a scopurilor și trăsăturilor morale, uneori și a celor afective, mult mai eficiente decât cele de calomniere, care nu onorează „funcția celui care consiliază.”²⁵

Dovezile aduse în genul deliberativ scot în prim-plan: faptele petrecute, daunele pricinuite și controversa dintre părți. Tot în cadrul acestui gen *amplificarea* devine un bun mijloc de susținere a cauzelor nobile și folositoare, cu condiția ca faptele relatate să fie credibile; în situația în care adversarul face afirmații false, „acestea sunt în mod evident indicii că el minte și în privința celorlalte chestiuni”²⁶, ele constituindu-se, ulterior, în dovezi favorabile celeilalte părți. Tot aici Aristotel subliniază importanța deosebită a *exemplor* (în discursul deliberativ), în schimb găsește că discursului judiciar i se potrivesc mai bine *entimemele*, motivând această cerință prin faptul că „primul se referă la viitor, așa încât este necesar să procure exemplele din faptele petrecute; al doilea, în schimb, se referă la faptele existente sau nonexistente, unde există mai ales demonstrație și necesitate; căci trecutul implică necesitate.”²⁷ Iar, în acest ultim caz, entimemele nu trebuie să survină în serie, ci „amestecate”, spre a nu duce la controverse neplăcute; de asemenea, ele trebuie să alterneze cu pasiunile, „căci entimema fie că va exclude pasiunea, fie că va fi enunțată inutil,”²⁸ fără a fi folositoare în „blindarea” laturii etice a discursului. Filosoful recomandă *utilizarea maximelor*, care pot constitui atât „substanța” dovezii, cât și cea a narațiunii, având în plus și un important conținut moral.

Comparând cele trei genuri, Aristotel constată că discursul deliberativ, care se ocupă de viitorul incert, este mai dificil decât cel judiciar, preocupat de trecutul marcat și consumat ca atare, acesta din urmă având posibilități narative mai bune. Atunci când oratorul are dovezi de prezentat, el trebuie să vorbească atât etic, cât și demonstrativ, iar dacă nu aduce entimeme, atunci trebuie să-și orienteze tirul expunerii pe un traseu etic,

²³ *Ibidem*, p. 347

²⁴ *Ibidem*, p. 355

²⁵ *Ibidem*, p. 357

²⁶ *Ibidem*, p. 359

²⁷ *Ibidem*

²⁸ *Ibidem*

căci, chiar virtuos fiind, „i se potrivește mai degrabă să se arate bun, decât să arate că discursul este riguros.”²⁹ Tot în această secțiune filosoful este de părere că *entimemele refutative* sunt de preferat celor demonstrative întrucât, atunci când respinge argumentele adversarului, oratorul își prezintă propriile sale dovezi și este pregătit anticipativ „să răspundă la argumentele contrarii, respingându-le sau dărâmându-le dinainte.”³⁰ Cum discursul antrenează și caracterul moral al vorbitorului iar acesta, dacă s-ar referi la propria persoană, ar da naștere „fie la invidie, la prolixitate, fie contradicție, iar a vorbi despre altul – fie defăimare, fie grosolănie” – mai potrivit ar fi să procedeze cu tact și să recurgă la o altă persoană care să transmită afirmațiile prea favorabile sau prea critice. Eficiența argumentativă a entimemelor sporește când acestea sunt transformate în maxime, ca în exemplul furnizat de Stagirit: „într-adevăr, dacă oamenii trebuie să se reconcilieze când reconcilierile sunt cele mai utile și mai avantajoase, trebuie să se reconcilieze când sunt fericiți.”³¹ Într-o scurtă secțiune din *Topica*, intitulată „Cum devine cineva un dialectician exercitat și abil”, el arată că „pentru o asemenea treabă este necesară o bună dispoziție naturală, iar această dispoziție naturală este tocmai aceea care ne face în stare să alegem adevărul și să evităm falsul.”³² Deși pledoaria filosofului este, de această dată, axată pe elemente de logică, procedeul se potrivește și oratoriei, deoarece – scrie el – atunci „când recapitulăm discuțiile, trebuie să le dăm o formulare universală, chiar dacă respondentul a argumentat în sens particular. Căci și în acest chip putem face dintr-un singur argument mai multe. Tot așa se procedează în retorică prin entimeme.”³³

Abordând delicata problemă a *interogației*, filosoful arată că este oportun a întreba doar atunci când o premisă este clară și există șansa ca oponentul să-i ofere oratorului și cealaltă premisă, astfel încât acesta să poată enunța concluzia. Pe de altă parte, retorul trebuie să fie pregătit să dea răspunsurile potrivite (nu prea scurte, totuși), fie la întrebări ambigue, fie la cele care conțin contradicții în sine.

Dar nu trebuie neglijată *importanța glumelor* într-o dezbatere publică, acestea având rolul, conform spuselor sofistului Gorgias, de „a distruge seriozitatea adversarilor prin râs, și râsul – prin seriozitate,”³⁴ însă, și sub acest aspect trebuie procedat cu discernământ, deoarece este mai bine ca oratorul să folosească *ironia*, „mai demnă de omul liber decât bufoneria; căci, pe de o parte, cel ce recurge la ironie face o glumă în vederea lui însuși, pe de altă parte, bufonul – în vederea altuia.”³⁵

Ultimul aspect abordat în tratatul aristotelic este cel al *perorației* sau *epilogului* în discurs, care se compune din patru elemente determinative în ceea ce privește posibilitățile oratorului; astfel acesta poate: 1. să-și facă auditoriul favorabil pentru sine și defavorabil oponentului, arătând că el este cel bun și celălalt, cel rău; 2. să amplifice sau, dimpotrivă,

²⁹ *Ibidem*, p. 361

³⁰ *Ibidem*

³¹ *Ibidem*, p. 363

³² Aristotel, *Organon, II, Analitica secundă, Topica, Respin-gerile sofiste*, traducerea, studiu introductiv și note de Mircea Florian, notiță introductivă la *Respingerile sofiste* de Dan Bădărău, Editura Iri, București, 1998, pp. 533-534

³³ *Ibidem*, p. 535

³⁴ Aristotel, *Retorica*, p. 365

³⁵ *Ibidem*

să atenueze faptele narate; 3. să inducă publicului o anumită predispoziție afectivă, transmițându-i și imprimându-i în suflet unele acțiuni, ca: milă, indignare, mânie, ură, invidie, emulație, spirit euristic etc.; 4. rememorarea și recapitularea celor expuse anterior, cu precizarea clară a oratorului că în discursul său a demonstrat cauzele enunțate în exordiu, referitor la subiectul respectiv. De regulă, în această etapă *sunt comparate argumentele oratorului cu cele invocate de către adversar*, fiind recomandabil a se folosi, ca mijloace conexe, ironia sau interogația.

Cât privește stilul expunerii, după Aristotel ar fi mai potrivit unul grav și sacadat, obținut prin eliminarea conjuncțiilor, care subliniază mai bine ideea de epilog, ca în exemplul: „am spus, ați ascultat, posedați chestiunea, judecați.”³⁶ Așadar, perorația este chiar concluzia unui discurs, ea luând, adesea, prin recapitularea principalelor probe, caracterul unui ultim efort al vorbitorului de a convinge publicul, utilizând diverse mijloace (de la cele emoționale, la cele care insuflă avânt și patetism), în vederea atingerii scopului propus.

În final, ne mai rămâne să recunoaștem redevabila structură argumentativă a *Retoricii* lui Aristotel și actualitatea ei de necontestat. Ea este fundația pe care se va clădi în secolul al XX-lea *noua retorică*, ca *teorie a argumentării*, „asociații” Stagiritului, peste secole, fiind profesorul Chaim Perelman și strălucita sa asistentă, Lucie Olbrechts-Tyteca, autorii *Tratatului de argumentare. Noua retorică* (Bruxelles, 1958). Practic, prin această inițiativă, aceștia pledează pentru întoarcerea la *argument* și la *argumentare*, restabilind rostul dialecticii în discursul retoric, în textele și manifestările dialogice, în orice comunicare publică solemnă, în orice confruntare cu pretenții și, mai ales, în fundamentarea judecăților axiologice și psihosociologice.

BIBLIOGRAFIE

- Aristotel** – *Retorica*, ediție bilingvă, traducere, studiu introductiv și index de Maria-Cristina Andrieș, note și comentarii de Ștefan-Sebastian Maftai, Editura Iri, București, 2004.
- Aristotel** – *Poetica*, ediția a III-a, îngrijită de Stella Petichel, studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, Editura Iri, București, 1998.
- Aristotel** – *Organon, II, Analitica secundă, Topica, Respingerile sofiste*, traducerea, studiu introductiv și note de Mircea Florian, notiță introductivă la *Respingerile sofiste* de Dan Bădărău, Editura Iri, București, 1998.

³⁶ *Ibidem*, p. 367

REPREZENTAREA MORȚII ÎN OPERA LITERARĂ A LUI ANTON HOLBAN

The Representation of Death in the Literary Work of Anton Holban

Adriana TEODORESCU¹

Abstract

Although recognized as a primary theme in Anton Holban's literature, death was touched on as a collateral matter and sometimes with certain flimsiness by reviewers. Our goal in this study is to investigate the means of death representation in Anton Holban's literary work from a double perspective – literary and thanatological. Using literary analysis and critique, and relying on some anthropological and philosophical theories, the present research demonstrates that there are two poles of literary representation of death in Holban's literature – a literary-aestheticized (on which previous critical analyses were focused) and the existential-ontologized (neglected by those analyses), poles between which field of power it is necessary to discuss the binomial relationship love-death, specific to holbanian writing. We examine as well the features of death literary representation and its significant patterns: symbolized death, imagined death and narrated death. An innovative and difficult element of this study, assuming the incompleteness, is tracing some lines between Holban's literature – under the sign of self-fiction – and the alleged decision of writer's cremation through the analysis of some literary representations of death that could be reflexes of a cremational imaginary.

Keywords: death, representation, ontologization, aestheticization, cremation

1. Prima introducere: Anton Holban și tematizarea morții

Anton Holban este unul dintre scriitorii interbelici români ușor neglijat de critica de specialitate, dar și de către public. Mort în 15 ianuarie 1937, la numai 35 de ani, iar, pe de altă parte, aflat în umbra marelui critic literar, Eugen Lovinescu, unchiul său după mamă, acoperire de care se plânge în nuvela *Bunica se pregătește să moară*, Anton Holban a suferit, prin aceste aspecte, o diminuare a șanselor sale de bună, completă, receptare. Nume precum Camil Petrescu și Hortensia Papadat-Bengescu au fost mai degrabă cunoscute generațiilor de liceeni, despre Holban învățându-se numai în facultățile cu profil filologic. Recent însă, numele lui Anton Holban, calitatea scrierilor sale par a fi puse pe pedestalul valoric corespunzător. Holban este studiat în liceu, Marius Chivu realizează, la editura Polirom, antologia holbaniană, prefațată și adnotată, *Conversații cu o moartă* (2005), iar Iulian Băicuș scrie *Dublul Narcis* (2003), carte în cadrul căreia i se consacră lui Anton Holban un întreg capitol. Adevărul este că, deși având drept subiect predilect iubirea, care, uneori, se romantizează acut, opera literară holbaniană este departe de a fi una rapid digerabilă, ea împletindu-se, în mod constant, cu moartea.

Această temă a morții nu a fost trecută cu vederea de către criticii epocii, precum George Călinescu, așa cum, după precizările lui Marius Chivu, nu au rămas neobservate nici formulele narrative și modelele literare – eminate proustiene și gidienne – ale scriitorului, toate conducând înspre ceea ce ar fi putut fi o clarificare periculoasă a operei holbaniene. Nu s-a întâmplat așa, dovadă fiind valurile noi de critici literari, de la Paul

¹ Doctorand, Universitatea "1 Decembrie 1918" din Alba Iulia

Georgescu, Nicolae Manolescu și Al. Călinescu, până la Gheorghe Glodeanu sau Iulian Băicuș. Moartea este o importantă temă holbaniană, alături de dragoste, călătorie și muzică². Totuși, dacă criticilor contemporani cu scriitorul li se poate reproșa faptul că, deseori, au omis să analizeze unitar opera lui Holban³, celor contemporani li se poate imputa neglijarea coordonatei cultural-existențiale a morții din opera holbaniană și tendința de a situa moartea din scrierile lui Holban sub zodia literaturii și a literaturizării. Or, lucrurile sunt mai complicate decât atât.

2. *A doua introducere: Obiectivele și metodologia studiului*

Caracterul esențial al morții în opera literară a lui Anton Holban, faptul că apariția morții este lipsită de accidentalitate, nu a fost pus sub semnul îndoielii de către cercetătorii lui Holban. Cu toate acestea, s-a insistat, în general, pe latura literară a morții holbaniene, cel mai probabil datorită unui mecanism de argumentare care face din locul de urgență un element forte. Mai precis, dacă moartea se întâmplă în literatură, atunci ea are o natură categoric literară și se judecă în spațiul literar și cu instrumentele literare.

Iulian Băicuș pare a se lăsa în prada acestui mecanism în două moduri. O dată, așezându-l pe Holban în lista întocmită de Alexandru Paleologu⁴ a scriitorilor care au scris despre moarte – scriitori care au surprins moartea schematic și mai curând accidental (Stendhal), dar și cei care i-au captat parte bună din semnificații (Eugen Ionescu, Flaubert, Tolstoi⁵), iar a doua oară prin propria sa analiză asupra prezenței morții la Holban, centrată îndeosebi asupra romanului ultim al lui Anton Holban, publicat postum, *Jocurile Daniei*. Băicuș vorbește despre universul interior al naratorului Sandu, un univers care *se pregătește să moară*⁶, despre telefonul care pare *un cadavru*, despre moartea violetelor etc. Ceea ce criticul literar pune în evidență este o moarte textuală, livrescă („Rădăcinile textuale și livrești ale morții sunt întotdeauna, în cazul textelor lui Holban, foarte importante”⁷), diferite ipostaze ale unei metaforizări a morții. Acest aspect este unul oarecum paradoxal, dacă avem în vedere faptul că Băicuș nu se sfiește să îl apropie pe Holban, pe anumite segmente ideatice și textuale, de autori existențialiști ca Albert Camus sau Jean-Paul Sartre, pentru care moartea a reprezentat o intensă preocupare. De altfel, Băicuș cunoaște și îndoiala, mai generală, asupra morții privite prin grilă literară: „a reduce prezența acestei teme în literatura interbelică la o simplă influență literară iarăși mi se pare prea puțin”⁸.

² Marius Chivu, „Între viață și literatură, biografia ca indigo”, în Anton Holban, *Conversații cu o moartă*, antologie, prefață, note și comentarii de Marius Chivu, Polirom, Iași, 2005, p. 11.

³ *Idem*, pp. 5-21.

⁴ Alexandru Paleologu, *Ipoteze de lucru*, Editura Eminescu, București, 1996, p. 59.

⁵ Importanța morții în opera lui Tolstoi, *Moartea lui Ivan Illitch*, o importanță conferită de ilustrarea fiziologiei morții și mai ales a sentimentelor de însingurare pe care le cunoaște muribundul, a fost de nenumărate ori pusă în evidență, atât în România, cât și în străinătate, atât de către critici sau teoreticieni literari analizând moartea, cât și în literatura dedicată domeniului interdisciplinar al *studiilor asupra morții* sau al *tanatologiei*, cum este el, îndeobște, cunoscut.

⁶ Iulian Băicuș, *Dublul Narcis*, 2003, <http://ebooks.unibuc.ro/filologie/Baicus/narciscontranarcis.htm>, consultat ultima dată în 16 august 2012.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

Ne propunem, în continuare, să analizăm modalitățile prin care este reprezentată moartea în opera literară a lui Anton Holban, precum și funcțiile pe care reprezentările morții le au în ansamblul operei literare holbaniene, fără să le reducem la un detectabil circuit literar al influențelor. Departe de a socoti metaforizarea literară a morții un fenomen imposibil sau ne semnificativ literar și unul absent în totalitate din opera holbaniană, credem, totuși, că în literatura holbaniană polul existențial, ontologic al morții este ceva mai puternic. Și aceasta fie că e vorba de moartea tinerei Irina, moarte de care autorul se arată hăituit și pe care o vânează, o suscită imaginar, la rândul său, nu doar în romanul *O moarte care nu dovedește nimic*, ci și în multe dintre nuvelele sale, fie că avem de-a face cu moartea încă neîmplinită (la momentul scrierii) a bunicii sale, din *Bunica se pregătește să moară*. Vom discuta pe larg atât despre polul ontologizant al morții la Holban, cât și despre cel estetizant, văzând care sunt caracteristicile reprezentării literare a morții în ambele situații și urmând apoi să investigăm mai multe ocurențe ale morții, în funcție de tipul lor de reprezentare: moartea simbolizată, moartea imaginată, moartea narată. De asemenea, vom încerca să detectăm, la Anton Holban, acele caracteristici ale viziunii asupra morții și a ritualurilor aferente ei care l-ar fi putut determina să aleagă incinerarea. Abordarea noastră va fi una situată la confluența dintre studiile literare și studiile asupra morții.

3. *Natura morții holbaniene. Între estetizare și ontologizare*

Înainte de a vorbi despre cele două poluri ale reprezentării morții în opera lui Anton Holban, trebuie să ne oprim puțin asupra raportului literatură-moarte. Cercetătorii morții, antropologii, sociologii și poate mai ales istoricii, au fost tentați să considere literatura într-o strânsă legătură cu timpul, o perfectă ilustrare a atitudinilor în fața morții ale epocii în care opera literară a fost creată. Ei au privilegiat, practic, accepțiunea clasică, tradiționalistă, pe filieră platoniciană a literaturii ca oglindă imitatoare a realității⁹. Marele reproș adresat celebrului istoric Philippe Ariès, care propune o viziune istorică a atitudinii în fața morții – de la moarte îmblânzită, trecând prin moartea romantică și ajungând la moartea interzisă¹⁰, specifică epocii contemporane – este masiva susținere a teoriilor sale pe surse livrești¹¹, surse care diferă de realitatea din care provin. Pe de altă parte, alți cercetători ai morții, mai ales cei din zona științelor literare și filologice, au pus accentul pe autoreferențialitatea literară, mult clamată de structuraliști, și au scos în evidență ruptura care există între moartea oglindită în literatură și moartea în realitate¹².

⁹ A se vedea cele 3 mari accepțiuni ale reprezentării realității de către literatură la Antoine Compagnon, *Demonul teoriei – literatură și bun simț*, traducere de Gabriel Marian și Andrei-Paul Corescu, Editura Echinoc, Cluj, 2007 [*Le Démon de la théorie*, Editions du Seuil, Paris, 1998].

¹⁰ Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, Editions du Seuil, Paris, 1977.

¹¹ Cf.: Jean-Claude Chamboredon, „Sociologie et histoire sociale de la mort: transformations du mode de traitement de la mort ou crise de civilisation?”, in *Revue française de sociologie*, vol 17, n 4 (oct-dec), 1976, pp. 665-676. C.W.M. Verhoeven, *Doodsproblematiek en levensfilosofie*, 1978, apud Wim Dekkers, “What do We call 'Death'? Some Reflections on the End of Life in Western Culture”, in *Ethical Perspectives* 2 (1995)3, pp. 188-197.

¹² Cf.: Michel Picard, *La littérature et la mort*, Presses Universitaires de France, Paris, 1995. Jacques Derrida, *Apories. Mourir – s'attendre aux «limites de la vérité»*, Galilée, Paris, 1996.

În ceea ce ne privește, considerăm, asemenea lui Antoine Compagnon că, literatura este, în ciuda certelor grade de abatere de la realitate, în pofida unei certe auto-referențialități¹³, o manieră de reprezentare a realității, adică de captare a ei, încorporând în diferențele ei față de o realitate brută, nu doar un rol estetic, ci și o funcție de cunoaștere¹⁴ și una supra-estetică, ontologică¹⁵. Aceasta în condițiile în care moartea este o realitate tuturor distribuită, neocolind pe nimeni, dar, în același timp, scăpând întotdeauna, cu obstinație, unei reprezentări fără rest și unei gândiri fără obstacol¹⁶. Pe scurt, reprezentarea morții în literatură se poate supune atât unui demers de investigare literar-critic, cât și unuia cultural. Cu un asemenea background teoretic în minte trebuie cercetată și opera lui Anton Holban, mai precis reprezentarea holbaniană a morții.

Estetizarea morții

Moartea se estetizează la Anton Holban în măsura în care ea locuiește într-o literatură care, pe lângă autenticitate și anticalofilie, emană și livrescul, artificialul, ca de pildă majoritatea referințelor la muzică și muzicalitate¹⁷. Apoi, o altă coordonată pe care se realizează estetizarea este cea a romantismului iubirii holbaniene, moartea fiind văzută uneori ca *voluptatea supremă*¹⁸. A nu se înțelege prin aceasta că iubirea, în totalitatea aparițiilor ei în opera lui Holban, ar fi numai romantică, după cum nu trebuie să se considere un cert romantism holbanian legat cu strictețe de iubire¹⁹. Vom vedea că există și o latură existențială, dacă nu existențialistă, suficient de bine conturată. Estetizarea morții este un proces indubitabil în opera lui Holban, dar, cu toate acestea, permanent relativ sau relativizat. Literatura, scriitura apar des numite în cadrul romanelor și a nuvelor, știm mereu că naratorul se adresează, în primă instanță, unui jurnal sau unei foi albe, cu alte cuvinte, instrumentele scriiturii și mediul literar de comunicare stau între publicul cititor și cel care narează. Și aceasta pentru că scriitura este pentru Holban o formă de viață, o manifestare – și o împlinire, în sens gadamerian²⁰ – a trăirii.

Estetizarea morții produce apariții metaforice ale morții, precum în cazul descrierilor amintite și de Iulian Băicuș, violete care mor, telefon ca un cadavru. De exemplu, imaginându-și viitorul relației dintre el și Dania, naratorul Sandu vede distanța care se va insera între ei ca una dintre ceea ce e viu și ceea ce e mort („între mine și casa

¹³ Auto-referențialitatea literaturii a fost un concept susținut de către structuraliștii și post-structuraliștii francezi, ca urmare a dezvoltării lingvisticii saussuriene, a antropologiei lui Levi-Strauss, și ca răspuns la excesul de realism din epocă și la interpretarea literaturii ca subordonată – valoric, ca sens – realității. Cf.: Roman Jakobson, *Éssais de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1963. Roland Barthes, „L'Effet de réel”, in *Communications*, n° 11, 1968.

¹⁴ Matei Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, traducere de Virgil Stanciu, Polirom, Iași, 2003.

¹⁵ Hans-Georg Gadamer, *Adevăr și metodă*, traducere de Gabriel Cerceles, Gabriel Kohn, Călin Petcanu și Larisa Dumitru, Editura Teora, București, 2001 [*Wahrheit und Methode*, 1960].

¹⁶ Louis-Vincent Thomas, *La Mort*, Presses Universitaires de France, Paris, 1988, p. 7. Louis-Vincent Thomas, *Mort et pouvoir*, Payot & Rivages, Paris, 1999, p.7. Vladimir Jankélévitch, *La mort*, Flammarion, Paris, 1977, p. 357.

¹⁷ Cf. Alexandru Călinescu, *Anton Holban. Complexul lucidității*, Editura Eminescu, București, 1972.

¹⁸ Anton Holban, „Halucinații”, în *Conversații cu o moartă*, p. 82.

¹⁹ Anton Holban, *Idem*, p. 89.

²⁰ Hans-Georg Gadamer, *Op.cit.*

Daniei ar fi aceeași distanță ca între un viu și un mort²¹). Ceea ce se întâmplă este o deplasare a conținutului *morții* înspre alte conținuturi învecinate și, implicit, o fluidizare a semnificațiilor morții. Moartea violetelor sau a telefonului nu mai este moartea ca fenomen general valabil, dar care diferențiază atât de profund, de iremediabil, ci o moarte care dobândește o frumusețe aparte, impregnându-se asupra lucrurilor din jur, umanizându-le, dar numai până la un punct. Totuși, raportat la ansamblul operei lui Holban, estetizarea morții nu este un proces foarte puternic, și trebuie privită cu reținere, întrucât nu se ajunge ca moartea să deraieze de la semnificatul potențial ultim al morții: sfârșitul insurmontabil și constitutiv omenesc și nici nu se găsește împlinirea totală și complet compensatorie prin artă.

Una dintre cele mai clare forme de estetizare a morții, cu infiltrații schopenhauriene, se găsește într-un fragment din *O moarte care nu dovedește nimic*:

„Există lucruri și mai strâns legate de noi și nu le observăm: moartea. Nici măcar groaza că vom suporta-o nu ne dezmoștește. Unii dau o interpretare: preferăm să nu ne gândim. N-au dreptate. Nu renunțăm la gândul ei din stoicism sau din lașitate mascată, ci din incapacitatea de a o gusta. A gusta moartea (cu spaimă sau cu delicii, în orice caz a fi impregnat de ea) este un talent special, și oamenii talentați sunt rari. De aceea vedem cum vedem atâtea apusuri de soare, și nu le observăm. (Bineînțeles, sunt unii care observă toate apusurile și alții care freamătă la fiecare mort, iar amintirea lor continuă apoi să-i tulbure.) Facem doar o socoteală de tarabă s-ar putea să mai trăim deoarece sunt oameni mai bătrâni ca noi. Și ne punem din nou la micile noastre treburi zilnice. (...) Nu vor savura clipă cu clipă toată amplitudinea morții decât acei care au trăit tot timpul cu sufletul și toate gândurile în preajma ei și au pus-o în toată meseria lor zilnică. (...) toți ceilalți nu-i pot pricepe gustul, talentul morții fiind rar de tot”²²

Anton Holban se desparte de definiția heideggeriană a morții, cea care a făcut și face încă destulă vâlvă în toate științele care se ocupă de studiul morții – sociologie, istorie, antropologie etc. Potrivit lui Heidegger, moartea este dintotdeauna prezentă în om, ca un sâmbure într-un măr, ceea ce caracterizează ființa umana fiind tocmai finitudinea sa²³ și, de asemenea, angoasa care apare la intersecția dintre ființă și neant și care anunță, în tăcere, departe de ordinea reprezentabilului, moartea. Dacă Holban pare dispus a acorda morții caracterul său constitutiv (*lucruri strâns legate de noi*), el nu se ferește să extirpe angoasa din inima ființei. Astfel, moartea este prezentă mai degrabă biologic, în vreme ce, la celelalte nivele, al conștiinței și al sensibilității, ea fiind, de cele mai multe ori, absentă. Un alt nivel pe care moartea se face simțită este cel al cutumelor și al societății – calculul și anticiparea morții în funcție de ocurența ei, neproblematică, în ceilalți (*deoarece sunt oameni mai bătrâni ca noi*). Este nevoie, consideră Holban, de talent pentru a trăi moartea, pentru a simți *gustul* ei. Iar talentul este o ușă cu două intrări. Mai întâi înspre descoperirea morții – o intrare epifanică, revelatorie și, în același timp, iar aici îl putem aproape palpa pe

²¹ Anton Holban, *Jocurile Daniei. O moarte care nu dovedește nimic*. Ioana, Editura Eminescu, București, 1985, p. 80.

²² Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic*, pp. 199-200.

²³ Martin Heidegger, *Ființă și timp*, traducere din limba germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, Humanitas, București, 2006 [*Sein und Zeit*. 1927].

Schopenhauer²⁴, înspre estetizarea ei – o intrare terapeutică, cathartică. Talentul morții, așa cum este conceput de Holban, este menit să introducă diferențe colosale între oameni: doar cei care au acest talent pot să trăiască moartea cu adevărat (să fie oameni, în accepțiunea heideggeriană), în timp ce ceilalți rămân cantonați la jumătate drumului dintre biologic și cutumiar.

În eseu *Testamentul literar*, Holban precizează, într-o paranteză referitoare la scriitura și la romanele lui Proust, care a reușit să răscumpere timpul, că *orice moarte răscumpără*²⁵. Avem aici sugerată funcția terapeutică a literaturii și doar prin aceasta posibilitatea ca moartea să fie depășită. O altă formă de conjugare a talentului morții. Moartea nu răscumpără nimic singură, ci numai în relație cu arta, în speță, cu literatura.

Ontologizarea morții

Ontologizarea morții este celălalt pol al operei lui Anton Holban și ține de un cert filon existențial(ist), fără a-i fi în totalitate subordonat²⁶. Cu toate că pentru moarte trebuie talent, cu toate că ea rămâne mută, în ființă, atunci când nu se desprinde de stadiul constitutiv biologic, opera lui Holban, conținându-l, într-un mod autoficțional, în *naratorul unic Sandu*²⁷ pe chiar omul Anton Holban²⁸, ilustrează o moarte preluată în ființă. Naratorul vorbește în repetate rânduri, și poate mai ales în *Ioana*, despre caracterul său nenorocit și dificil, introvertit, care îl determină să se gândească la moarte (fapt pe care Ioana i-l și reproșează) și să fie permanent nefericit. În plus, toate relațiile lui, din romane, dar și din nuvele, sfârșesc prost în mare măsură datorită incapacității de comunicare – alt element existențialist.

*„Nu sunt un om fericit, am spus. Din orice întâmplare, din orice lectură, găsesc prilejul să scot o interpretare funebră. Nici o bucurie nu rămâne nealterată de gândul destrămării fatale. Pe toți cei care reușesc să-și găsească un adevăr de viață la mijloc, fără mari oscilații, îi învinuiesc de lipsă de sensibilitate. Entuziasmele mele se dărâmă imediat, n-am perseverență în nici o hotărâre și, orice plan aș alcătui, am netă prezența timpului care se scurge fără pic de răgaz și deci e ridicol să-l întrebuițez, oricât de important ar fi scopul. Astfel, nu fac nimic din frica de a-mi pierde timpul făcând ceva nu destul de însemnat ca să fie plătit cu zile de viață. Am impresia că lângă mine se găsește un ceasornic mare cu nisip, aranjat exact pentru 70 de ani, vârsta la care se poate ajunge. E pus în funcțiune din clipa nașterii mele și de atunci curge neîncetat. Privesc cum se apropie de jumătate și nu mai pot fac nimic tot privind la el”*²⁹.

²⁴ Cf.: Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, traducere de Emilia Dolcu, Viorel Dumitrașcu, Gheorghe Puiu, Editura Moldova, Iași, 1995 [*Die Welt ah Wille und Vorstellung*, 1818], p. 318.

²⁵ Anto Holban, „Testament literar”, în *Jocurile Daniei. O moarte care nu dovedește nimic. Ioana*, p. 8.

²⁶ Anton Holban a fost contemporan cu scriitori existențialiști precum Sartre și Camus. Totuși, asemănările care se pot face între ei țin mai mult de un spirit al vremii și de o circulație difuză a unor teme existențialiste precum singurătatea omului sau acutizarea angoasei morții. De altfel, unul dintre primii teoreticieni ai existențialismului, Emmanuel Mounier a avansat ideea unui existențialism trans-istoric.

²⁷ Iulian Băicuș, *Op.cit.*

²⁸ Despre relația dintre ficțiunea holbaniană și viața lui Anton Holban, a se vedea Nicolae Florescu, *Divagațiuni cu Anton Holban*, Editura Jurnalul Literar, 2001.

²⁹ Anton Holban, *Ioana*, pp. 370-371. Cf. *Idem*, p. 388.

Se poate surprinde, în acest fragment, nu doar percepția existențialistă asupra lumii – livrată morții –, ci și o paralizie oblomoviană în fața timpului, tentația retragerii dintr-o lume care sfârșește inevitabil prin moarte. Semn că talentul de a simți și de a gândi moartea nu este lipsit de dificultăți și de capcane. Dâra de romantism secretată de acest fragment se explică în măsura în care observăm că toate caracteristicile existențial(ist)e se aplică, discriminant, numai naratorului, nefiind înțelese de către acesta drept specificități ale lumii în sine. În continuare, în același roman, naratorul se descrie ca un obsedat de moarte, atras, sporadic, de ideea sinuciderii.

„Ideea morții a devenit la mine un tic. Apare cu ocazia întâmplărilor celor mai diferite și astfel o amestec printre chestiunile neînsemnate și îi micșorez gravitatea. Unii surâd când eu pornesc mereu aceleași obsesii, ca și cum aș da din cap tot timpul sau aș strâmba din ochi și din nas. Am impresia că nu mă interesează nimic altceva. Nici nu sunt capabil să variez tema, ci doar clamez același fior care mă străbate, ca și cum mi-aș și pus mâna în foc, și țip, indiferent de cuvintele ce aleg. A da explicații mi se pare o impietate și o cădere în banal. O emoție n-are importanță decât fiind susținută de întreg temperamentul. (...) Sunt un temperament așa de nenorocit, încât mă gândesc cu toată seriozitatea să mă sinucid!”³⁰

În fragmentul de mai sus se pune în evidență rolul terapeutic al gândului la moarte, care funcționează asemenea unui exercițiu căruia i se cunoaște, prin repetiție, rezultatul, căile de rezolvare, producând, în final, familiaritate. Pe de altă parte, atât cât e, romantismul pălește în fața suspiciunii, prezentă discret în întreaga operă holbaniană și niciodată dusă până în pânzele albe, cum că există, dacă nu un non-sens existențialist, măcar o anumită doză de arbitraritate a lumii, de lipsă de regulă ce maschează, în fond, tot o propensiune spre moarte. De aceea, realitatea este inconsistentă, fapt pe care naratorul îl știe, dar pe care un personaj precum Dania îl simte³¹ și de aceea morțile pe care naratorul le povestește în *O moartea care nu dovedește nimic*, a lui Bombonel, a vecinei Ivonne Segal, a spălătoresei Dumitra și a boierului Barbu Pandele³², sunt povești despre eșecul sensului. Aproape de a trage concluzia unui non-sens existențial, în urma narării acestor morți, Holban se salvează prin readucerea în scenă a talentului muririi: „Ce rost are moartea să vie la astfel de oameni?”³³.

Pe scurt, moartea este, la Holban, mai mult ontologizată decât estetizată, însă fără să fie analizabilă exclusiv printr-o grilă a filosofilor existenței. Ontologizarea morții cunoaște o anumită superbie, mai exact cea a persoanei întâi, a naratorului, care-și asumă talentul morții și se singularizează în raport cu ceilalți prin obsesia pentru moarte, punct în care el intersectează, cel puțin formal, romantismul și o viziune estetizantă asupra morții. Holban nu vede moartea ca pe o constantă a lumii, ci mai mult ca pe un ax vertebrant, excepțional, al naratorului Sandu³⁴. Există însă și alte semne al unui filon literar și conceptual existențial(ist). De pildă, reprezentarea mării în romanul *Ioana* ce conține

³⁰ *Idem*, p. 371.

³¹ Anton Holban, *Jocurile Daniei*, p. 16, p. 30.

³² Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic*, pp. 200-206.

³³ *Idem*, p. 201.

³⁴ Cf. Anton Holban, *Ioana*, p. 293.

nuanțele camusiene din *Străinul* sau din *Nunta*, o mică revoltă împotriva spiritului burghez (și inutilă, pentru că nu i se poate sustrage³⁵) și, lucru de care ne vom ocupa în continuare, iubirea și relația cu celălalt.

Cuplul care moare. Estetizare și ceva mai multă ontologizare

Iubirea este la Holban generatoare de trăire și, de ce nu, de text. Cu mici excepții, unele mai semnificative precum *Bunica se pregătește să moară* – deși chiar și această nuvelă anticipatoare a morții proprii, conține sugestia dramei pierderii Irinei (a Nicoletei Vlăduță³⁶) – moartea este legată de iubire și invers. Nu doar în relație cu referențialul, cu realitatea – moartea Irinei, o moarte care traversează romanul, ajungând în numeroase nuvele (*Cu Irina la Gura-Humorului*, *Conversații cu o moartă*, *Obsesia unei moarte*, *Doă fețe ale aceluiși peisagiu*), ascunde moartea iubitei din facultate a scriitorului, Nicoleta Vlăduță –, ci în general, în tot ceea ce înseamnă construcție epică. Mai întâi, angoasa morții, pe care, am văzut, autorul nostru a retras-o majorității oamenilor, înlocuind-o cu ideea de talent al morții, se preface în angoasa iubirii. Indiferent că e vorba de relația cu Dania (*Jocurile Daniei*), superficială și inconstantă, de relația cu Ioana (*Ioana*), profundă, critic al naratorului, dar compromisă prin infidelitate, de Irina (*O moarte care nu dovedește nimic*), iubită, disprețuită și regretată, de abia cunoscuta Fetița (*Preludiu sentimental*) sau de veșnic și facil pierduta Desirée (*Desirée*), iubirea, atâta câtă e, provoacă spaima pierderii celuilalt, a destrămării legăturii. Iată că impuritatea oricărui sentiment, deci a iubirii inclusiv („E precis că sentimentele nu sunt pure și numai nevoia noastră de a simplifica ne face să vorbim de dragoste, gelozie, ură”³⁷), precipită spre moarte datorită unui soi de entropie crescută. Într-adevăr, nu avem nimic din dragostea romanțioasă simplă, iubirea se împletește cu ura și cu disprețul, cu gelozia, dar mai ales, iarăși element existențialist, cu indiferența³⁸.

În studiile asupra morții problematica celuilalt joacă un rol esențial. În special în filozofie, există două mari concepții asupra raportului moarte-alteritate. Mergând pe linia lui Heidegger și Sartre³⁹, descoperim o alteritate incapabilă să dea seama de misterul morții, care lasă neatinsă frica de moarte, în vreme ce, pe linia deschisă de Landsberg⁴⁰ și Levinas⁴¹, moartea celuilalt este parte din moartea proprie, și o adevărată clătinare pentru ființă care se vede pusă, prin pierderea celuilalt, față în față cu neantul. La Holban întâlnim, contopite, modelate literar, ambele concepții. Celălalt este problematic și distant, ca în filosofia lui Sartre, relația cu el având riscuri majore. Dacă în *Ființă și neant* Sartre va vorbi, la câțiva ani după moartea lui Holban, despre conflictul cu celălalt, ca despre un

³⁵ Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic*, p. 180.

³⁶ Cf.: Nicolae Florescu, *Op.cit.*

³⁷ Anton Holban, *Ioana*, p. 337.

³⁸ Cf.: Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*. Gallimard, Paris, 1942. Alberto Moravia, *Indiferenții*, traducere din limba italiană de Eta Boeriu, editura Art, București, 2007 [*Gli indifferenti*. 1929].

³⁹ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris, 1943.

⁴⁰ Paul-Luis Landsberg, *Eseu despre experiența morții, Problema morală a sinuciderii*, traducere de Marina Vazaca, Humanitas, București, 2006 [*Essai sur l'expérience de la mort*, 1951].

⁴¹ Emmanuel Lévinas, *Moartea și timpul*, traducere de Anca Mănuțiu, Biblioteca Apostof, Cluj, 1996 [*La Mort et le temps*, Le Livre de poche, Paris, 1992].

fapt inevitabil rezultat din imposibilitatea co-existenței a două ființe⁴², la Holban, transformarea pe care o riscă naratorul-personaj nu este atât a deveni obiect, cât a deveni jucărie. Aceasta însemnând tot o stare obiectuală, dar tranzitorie și mai puțin *încrâncenată* ca în mediul pur existențialist. Dania se joacă cu Sandu, îl buimăcește, îl exasperează, Ioana s-a jucat (înșelându-l) și acum suportă consecințele, Irina a fost ea jucărie docilă pentru Sandu, reușind însă, prin moartea sa, să inverseze rolurile. Cu Desirée și Fetița, Sandu inițiază jocuri fără mize mari, care nu intră efectiv în ceea ce am numit transformarea în jucărie pentru nici unul din membri cuplului. Moartea celuilalt – cu excepții precum cea a colonelului Iarca⁴³, mai mereu o persoană de gen feminin – chiar dacă împinge spre gândirea morții, nu atacă structura ființei naratorului, cu excepția morții Irinei, și aceasta mai degrabă în nuvele decât în roman, unde se păstrează o certă distanță și o doză de cinism. O distanță care e mai curând efort de distanțare: *poate a alunecat ori „dorința de a-mi păstra independența persista totuși în mine”*⁴⁴. De altfel, moartea Irinei, felul în care aceasta transgresează romanul, scurgându-se înspre nuvele, ne conduce către a identifica la Holban și cea de-a doua accepțiune a raportului moarte-alteritate. Însemnătatea morții Irinei este cu atât mai clar pusă în evidență, cu cât tinde să împânzească, ca un leitmotiv, opera holbaniană.

Există la Holban o moarte a celuilalt, când e vorba despre un celălalt relativ îndepărtat ca parte de semnificație în ființa naratorului – Bombonel, Iarca, bunicul, Viky etc., o moarte a celuilalt semnificativ, realizată sau nu – a Irinei, a Ioanei, a bunicii, dar, mai cu seamă, o moarte în cadrul cuplului. Prin aceasta înțelegând o moarte a celuilalt și o percepție a morții proprii agravate de trăirea în cuplu („unul va trăi mai mult decât celălalt, oricât de legați ar fi între ei”⁴⁵; „care din cei doi va muri mai întâi?”⁴⁶; „Când te gândești că unul din noi doi va muri mai întâi!”⁴⁷), iar nu, cum s-ar putea crede, o moarte a cuplului ca și cuplu. În fapt, de cele mai multe ori, la Holban moartea cuplului (care există și ea, fiind un rezultat al relației de iubire) este invers proporțională, ca intensitate, cu moartea în cadrul cuplului. Naratorul și femeile cu care intră în relație, formând cuplul, vorbesc despre moarte⁴⁸, moartea constituind adesea un adevărat liant între partea masculină și partea feminină a cuplului. Este adevărat, Ioana și Irina par mai fragile decât celelalte eroine și mai predispuse, tentate de moarte⁴⁹, semn al unei coeziuni paradoxale în interiorul cuplului. De asemenea, Sandu se gândește la moarte și îi place ca cea de lângă el să cunoască stările funebre, morbide prin care trece⁵⁰. Cea mai acută moarte în cadrul cuplului este aceea a perechii Sandu (narator) – Irina, o moarte care, cunoscută în toate ipostazele din opera holbaniană (roman și nuvele) devine complexă și acaparantă. Cea mai

⁴² Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, p. 316, p. 381, p. 429.

⁴³ Anton Holban, „Colonelul Iarca”, în *Conversații cu o moartă*, pp. 149-161

⁴⁴ Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic*, p. 189.

⁴⁵ Anton Holban, *Jocurile Daniei*, p. 76.

⁴⁶ Anton Holban, *Conversații cu o moartă*, p. 142.

⁴⁷ Anton Holban, „Două fețe ale aceluiași peisaj”, în *Conversații cu o moartă* p. 246.

⁴⁸ Cf. Anton Holban, *Ioana*, p. 374, p. 391.

⁴⁹ Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic*, p. 191, p. 224, *Ioana*, p. 373, p. 382.

⁵⁰ Anton Holban, *Ioana*, p. 372, p. 384.

puțin nuanțată moarte a cuplului este, în schimb, cea a perechii Sandu-Dania, tocmai deoarece se vorbește puțin despre moarte în cadrul cuplului, atmosfera e mai relaxată, Sandu mai atent la inventarierea paradoxurilor și futilităților Daniei decât la imaginarea sau anticiparea morții. Se gândește totuși, o dată, la cum va fi sfârșitul ei, atunci când aude de moartea unui evreu (Dania fiind și ea evreică) „la urmă toți sunt înfășurați numai într-o pânză și sunt așezați de-a dreptul pe pământ, semn de egalitate în fața eternității. Dania va avea o înmormântare scumpă, dar în pământ va odihni la fel ca Ițic”⁵¹. La sfârșitul aceleiași cărți a cuplului Dania-Sandu, naratorul-personaj va spune, „plec într-o călătorie din care nu mă mai întorc niciodată”⁵². Ceea ce sugerează moartea cuplului, mai mult decât moartea în cadrul cuplului. Oricum, în toate cuplurile holbaniene există eroziune, o luptă mocnită pentru putere care generează o joacă crudă, întotdeauna masochistă pentru personajul narator⁵³.

Moartea în cadrul cuplului, dar și moartea cuplului sunt ambele construite, în întreaga operă holbaniană, la intersecție dintre ontologizare și estetizare. Dar, mai ales moartea în cuplul Irina-Sandu se încheagă textual prin ontologizarea morții. Sandu se simte copleșit de evenimentul morții Irinei, care aruncă umbre peste întreaga sa viața, care îl modifică substanțial, oferindu-i o cunoaștere a morții dincolo de dihotomia eu-celălalt. Iată că ceea ce unul dintre personajele din *Ultima noapte de dragoste, prima noapte de război* a lui Camil Petrescu spunea, cum că cei care se iubesc au drept de viață și de moarte unul asupra celuilalt se arată a fi inexact. Dreptul de viață și de moarte încetează o dată cu concretizarea morții în cadrul cuplului. Până la această concretizare, moartea este utilizată între cei care alcătuiesc cuplul, ca formă de testare a limitelor relației – amenințări, tatonări, șantaj. Avem chiar o ilustrare a ideii lui Freud potrivit căruia orice ființă dorește, uneori, moartea celui drag, căci Sandu nu doar că își închipuie moartea Irinei, dar o cheamă, o ucide fantasmatic. După moartea Irinei, naratorul Sandu va utiliza tot moartea pentru a ajunge la vechea imagine a Irinei („mă întreb ce mai rețin eu din imaginea Irinei”⁵⁴), încorporând moartea în orice amintire despre femeia pierdută.

4. Modele ale reprezentării morții holbaniene

Moartea simbolizată

Moartea simbolizată, nu extrem de răspândită în opera lui Holban, este o formă radicală de metaforizare a morții. Semnificatul morții iese dintr-un semnificant al morții și se îndreaptă către alte conținuturi, contopindu-se cu acestea. Cea mai evidentă formă de simbolizare a morții este motanul Ahmed, din romanul *Ioana*. Ahmed vine de niciunde, întocmai ca iubirea, asupra lui planând suspiciunea că nu ar fi avut drept mamă o pisică. Ahmed este *un personajiu*, spune Anton Holban în *Ioana*, după cum tot Holban, de data aceasta în *Testament literar*, va preciza că pisicul nu era un *simplu decor*, ci „un simbol al vieții

⁵¹ Anton Holban, *Jocurile Daniei*, p. 73.

⁵² *Idem*, p. 172.

⁵³ Cf.: Anton Holban, *Ioana*, p. 287, p. 322, p. 353.

⁵⁴ Anton Holban, *Două fețe ale aceluiași peisagiu*, p. 245.

chinuite între cei doi eroi”⁵⁵. Ahmed simbolizează așadar fragilitatea cuplului Ioana-Sandu, moartea care îl pândește în varii feluri: prin despărțire, prin dorințele suicidale ale Ioanei. Considerat un copil de către Ioana și Sandu, Ahmed nu cunoaște fericirea alături de aceștia. Tortura pe care cei doi o practică în interiorul cuplului se revarsă și asupra lui: „Ca să-mi bat joc de Ahmed, l-am pus tocmai pe dulap”⁵⁶, așa cum se revarsă și teama de distrugere: „Câteodată abia îl ating pe Ahmed de frică să nu-i fac rău și alteori îl apuc de ceafă, strângând cu putere, și-l arunc de la distanță pe așternut”⁵⁷.

Când Ahmed va întâlni moartea, simbolistica lui va fi într-atât de clară încât din metaforizarea morții cititorul se va trezi în plină și abruptă reprezentare a morții. Cu alte cuvinte, conținutul morții, desprins de conținător prin metaforizare, se va întoarce, îmbogățit cu Ahmed, înapoi în matcă. Moartea lui Ahmed este un episod important în economia romanului. Holban descrie senzația de noutate absolută generată de moartea lui Ahmed, înmormântarea incompletă și oarecum brutală în apă a pisicului, lașitatea care îi cuprinde pe cei vii în relație cu cei morți (instaurarea fisurii ontologice desăvârșite) și recunoaște diferența extremă dintre moartea reală și moartea imaginată. Iar aici, într-adevăr, nu ne mai aflăm deloc în fața unei reprezentări a morții de tip simbol.

„Atâta lașitate pentru Ahmed, al cărui suflet mi se păruse uneori apropiat de al nostru! Să-i facem înmormântarea mâine? Cum să dorm cu un pisic mort în cameră? Dar cum să dorm, chiar dacă îl ia cineva, numai cu gândul că a stat mai multe ore mort în cameră? Sau, indiferent ce s-ar face, numai cu gândul că a murit? N-am văzut niciodată un pisic mort. Ce să fac, Doamne! (...) Este o imensă diferență în a presupune moartea, oricât de serios ți-ar fi temperamentul, și între a asista la ea.”⁵⁸

Finalul romanului o prezintă pe Ioana, proaspăt trezită din somn, replicând planurilor optimiste ale lui Sandu: *am visat pe Ahmed*. Pisicul își reia rolul simbolic, prefigurând destrămarea cuplului.

Un alt exemplu de simbolizare a morții este despărțirea. Pretutindeni în literatura lui Holban despărțirea amenință cuplul și este o formă de moarte. Se poate vorbi atât de o despărțire în cadrul cuplului – când cuplul se menține în pofida unei forțe centrifuge a despărțirii, cât și de o despărțire a cuplului – când se realizează disoluția efectivă a acestuia. Despărțirea, după cum se vede și din fragmentul mai jos redat, simbolizează moartea, fiind, în același timp, în concepția lui Holban, mai mult decât aceasta.

„Despărțirile sunt oribile, mă mir cum avem tăria să le trăim. Pentru totdeauna! Ca o moarte! Mai impresionant decât o moarte, căci după despărțire celălalt trăiește undeva, mănâncă și doarme, are ocupații”⁵⁹.

Moartea imaginată

Morțile imaginate ale lui Holban sunt acele morți sau încă neîntâmpalte (Viky, Ioana, Dania, bunica), sau acele morți deja petrecute, dar la care naratorul nu a avut acces,

⁵⁵ Anton Holban, *Testament literar*, p. 13.

⁵⁶ Anton Holban, *Ioana*, p. 373.

⁵⁷ *Idem*, p. 383.

⁵⁸ *Idem*, pp. 436-437.

⁵⁹ Anton Holban, *Jocurile Daniei*, p. 129.

morți care îl frământă, la care ar fi dorit să asiste (Irina, colonelul Iarca), sau morțile nesigure (Antonia). Fie că visează cu ochii deschiși, fie că este vorba despre visuri nocturne, precum atunci când vede, în somn, catafalcul Irinei⁶⁰, ceea ce este caracteristic morții imaginate este repetitivitatea și fascinația mai mult sau mai puțin morbidă. Pentru același personaj, naratorul imaginează de mai multe ori moartea, urmărind diverse aspecte. Există, de altfel, o tendință generală la naratorul holbanian de a imagina, iar când e vorba de moarte, aceasta se amplifică suplimentar, căci moartea înseamnă absență, invizibil, dispariție, căreia naratorul încearcă să îi facă față prin re-instaurarea vizibilității „când îți moare cineva scump, o bucată de vreme cauți să te sugestionezi că l-ai putea găsi prin locurile obicinuite”⁶¹. Naratorul holbanian pare flămând să vadă, să participe la întâlnirea dintre celălalt și moarte.

Uneori moartea este imaginată chiar și acolo unde ar fi fost suficient o narare sau acolo unde se prefigurează una, ceea ce reprezintă încă o dovadă că moartea la Holban este obsesivă și că există o certă fascinație pentru ea. De pildă, chiar înainte de moartea lui Viky, așteptată, aproape sigură (și totuși neîntâmplată până la sfârșitul romanului), atât Sandu, cât și Ioana, decid că a-și închipui moartea fetei îi va ajuta să se obișnuiască cu ea, pentru ca imediat după să nu mai fie atât de siguri de acest ajutor.

„Și acum, deodată, s-o imaginez țeapănă, galbenă, plecând în călătoria fără capăt, singură, descifrând taine sau strecurându-se, strigoii, printre umbrele nopți. Acum altă Viky, și la fiecare moment iarăși o schimbare, aceeași ființă multiplicându-se la infinit și noi încercând inutil să explicăm toate aceste aspecte”⁶².

Altădată, naratorul imaginează nu atât moartea lui Viky, cât propriile sale sentimente cu privire la acest eveniment. Totodată, naratorul pune în evidență caracterul artificial, ipocrit și exploatare al imaginării morții: faptul că se ajunge la moartea celuilalt și se trage, printr-un silogism ascuns, concluzia propriei morți, nu înseamnă o trăire autentică a mortalității proprii, ci doar o descoperire matematică, prin calcul, a acesteia. De altfel, și referitor la Irina, naratorul are uneori senzația că o utilizează pentru a-și pune în imagine obsesiile cu privire la moarte și viață⁶³.

„Axente va povesti la vecini, în toate amănuntele, ceea ce s-a întâmplat, va reface boala lui Viky, și apoi dispariția și punerea în mormânt, clipă cu clipă. Iar eu voi cugeta asupra morții, a dezastrului iremediabil al tuturor planurilor și la ceea ce mi se pregătește mie. Și unul și celălalt, vom exploata pe Viky”⁶⁴

Apropo de artificialitate, însuși naratorul se teme că, în pofida imaginării pe care o consideră, în varii rânduri, terapeutică, momentul final nu va fi precum preconizează, că va rata orice măreția a morții: „Cu tot gustul pentru adevărul pur, în momentul cel mai tragic voi fi artificial”⁶⁵. Ideea pe care am subliniat-o mai sus, cum că ontologizarea morții

⁶⁰ Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic*, p. 194.

⁶¹ Anton Holban, *Jocurile Daniei*, p. 144. Cf. Anton Holban, „Scatiul și stăpânul său”, în *Conversații cu o moartă*, p. 76.

⁶² Anton Holban, *Ioana*, p. 415.

⁶³ Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic*, p. 220.

⁶⁴ Anton Holban, *Ioana*, p. 434.

⁶⁵ Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic*, p. 209.

este superioară, ca frecvență și tipicitate estetizării morții găsește suport în aceste cuvinte. Adică talentul de a detecta moartea nu este suficient întrucât moartea, nefiind nimic (lipsă de ființă, am spune, cu o notă existențialist-nihilistă), nu poate fi soluționată prin artă⁶⁶.

Cea mai ferventă imaginare a morții se petrece în romanul *O moarte care nu dovedește nimic* și în nuvelele dedicate amintirii și plângerii aceluiași personaj feminin, Irina. În roman, autorul oscilează între a se face culpabil de presupusa sinucidere a Irinei și a se sustrage vinei fie prin degradarea Irinei – mediocră, incapabilă de o moarte măreață sau pur și simplu de moarte, fie prin ideea că moartea sa n-a fost decât un simplu și banal accident. Titlul cărții, *O moarte care nu dovedește nimic* e, în esență, el însuși, o formă concisă de disculpăre. Imaginile morții Irinei sunt câteodată dure și centrate pe corp ca sediu de bază al morții:

„Să se fi omorât repede, nemaifiind eu acolo ca s-o împiedic cu teoriile? Cum va fi fost moartă? Au văzut-o atâția, și eu să n-o fi văzut! Are genele mici și probabil că ochii nu puteau fi închiși de tot și s-o mai fi văzut vreo dără de sticlă neacoperită. Părul trebuie să fi fost țepos pe carnea galbenă, iar gura crispată. Avea dinții lungi, și vreun colț va fi apărut peste buza strivită. Fața veșnic mobilă, calitatea ei principală, s-o fi urât de imobilitate. Trebuie să fi fost foarte urâtă. N-o pot închipui decât culcată pe o parte, astfel nu pot vedea decât jumătatea din față. De încerc să-i schimb poziția în minte, se turbură imaginea.”⁶⁷

În nuvele există aceeași oscilație între culpabilizare și de-culpabilizare („îmi voi lua însă apărarea: pentru mine Irina a murit în clipa când m-a înșelat”⁶⁸, doar că, în multe dintre ele, cinismul și atacul împotriva unei Irine mediocre, insuficient iubite, devenită obișnuiță, o Irină trădătoare, este înlocuit cu regretul, nostalgia și câteodată cu disperarea. O disperare ușor îndulcită cu bucurii estetizante:

„A regreta moartea Irinei este pentru mine a regreta moartea unui poet din alt secol ale cărui versuri mă obsedează zilnic. Căci putrezirea Irinei, la care nu asist decât la distanță, nu poate să-mi furnizeze decât noi detalii pe decorul reveriilor mele. De altfel, moartea Irinei o să mă obsedeze totdeauna, căci va fi un veșnic motiv de melancolie în care se complăce temperamentul meu”⁶⁹.

Dar, în alte dăți, întâlnim o disperare ce îmbracă haina furiei împotriva etern dispărutei Irina. În fond, și furia, și blândețea sunt două nuanțe ale aceleiași încercări de a restabili o punte, dincolo de ce înseamnă a fi viu, a fi mort, de comunicare cu femeia iubită:

„Irina! Te urăsc, parcă n-ai fi murit! Aș vrea să te pedepsesc, să mă răzbun, și sunt disperat că n-aș putea face altfel decât strivind câteva flori de pe mormânt. Ceea ce ție ție-e egal, iar eu aș vrea să te pedepsesc în carnea care m-a înșelat!”⁷⁰

O altă oscilare a naratorului în cadrul unora dintre nuvele, este de a merge sau nu la înmormântarea, apoi la mormântul Irinei. Sunt momente în care naratorul se sperie, ca de

⁶⁶ Pentru existențialistii ateii, arta nu poate compensa decât în mică măsură moartea, este un adjuvant, iar nu o soluție totală.

⁶⁷ Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic*, pp. 241-242.

⁶⁸ Anton Holban, „Icoane la mormântul Irinei”, în *Parada dascălilor*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958 p. 46.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Anton Holban, *Conversații cu o moartă*, p. 146

o impietate, de lipsa de limite a imaginației sale declanșate de moartea femeii iubite: „Ea moartă, și eu gândesc: cu ce rochie va fi îmbrăcată? Va fi coafată pentru solemnitate? Va fi fardată ca să nu pară prea galbenă?”⁷¹. Pe de altă parte, tonul general al nuvelilor dedicate Irinei este mai tandru decât cel al romanului, naratorul adresându-se femeii moarte și iubite în repetate rânduri, rupând curgerea normală a povestirii. Nici chiar atunci când merge, mult după înmormântare, la mormântul Irinei, naratorul nu își poate inhiba tendința de imaginare. O tendință care-și relevă substratul fantasmatic: readucerea la viață a Irinei, aranjarea unei întâlniri cu aceasta.

*„deodată s-a ridicat în fața mea mormântul Irinei. Am rămas înțepenit. Și atunci a început transfigurația. Împrejurul meu totul a început să se miște. Cimitirul era un cazan în fierbere, și mormintele erau clopotele. Și, pe neașteptate, mormântul Irinei se transformă într-o caleașcă. Caleașcă după vechea modă boierească, largă, cu arhitectura grațioasă. Și pe perne, rezimată de spătarul oval, așa de mult că părea aproape răsturnată, cu fața spre cer, scăldată în lumina lunii: Irina”.*⁷²

Închipuirea, desfacerea morții în imagini, cel puțin în ceea ce o privește pe Irina, nu se datorează atât impulsului estetizant al autorului, despre care am vorbit mai sus, ci spaimei în fața realității inacceptabile a cadavrului iubitei „dacă aș scormoni pământul, mi-aș găsi iubita?”⁷³. Într-una din nuvele sale, naratorul se întreabă, ce mai reține el, de fapt, din imaginea Irinei și se gândește că ceea ce imaginează (fapt important!) pornind de la realitate, nu e mai importantă decât acea realitate⁷⁴.

Bunica se pregătește să moară este o nuvelă specială în ansamblul operei holbaniene. Este o demonstrație clară nu doar a puterii de reprezentare a literaturii, ci și a forței sale cathartice și a capacității sale de a funcționa ca un auxiliar al pre-doliului. Naratorul este mandat de către autor să zăgrăvească lumea bunicii îmbătrânite (e vorba despre mama lui Eugen Lovinescu și a mamei lui Holban, Profira Manoliu) în dublu scop, pentru a se pregăti de ceea ce socotește a fi moartea iminentă a bunicii de peste 80 de ani și pentru a putea investiga ceea ce îl interesează întotdeauna pe Holban: moartea proprie. Bătrânețea îi șubrezește bunicii mai mult trupul⁷⁵ decât mintea cea înzestrată cu luciditate – trăsătură specifică nepotului. Pierderea preconizată a bunicii înseamnă pentru naratorul-personaj pierderea unui spațiu drag, al copilăriei și iruperea fricii de moarte. *Bunica se teme de moarte*, exclamă naratorul, iar această constatare este o constatare oglindă, căci și el se teme de moarte și o simte aproape. Remediu, impresionant prin naivitate, aproape tragic, este un soi de ceea ce am putea numi *murire împreună*.

*„O să se termine totul curând, nu mai am nicio îndoială. Și de altfel nici eu nu mai pot trăi în felul acesta. M-am deprins puțin cu aceste gânduri și-mi închipui că nici o hotărârea nu mi-ar fi prea grea... Cu tine odată, oricât de ciudată ar părea tovărășia, o bătrână și un tânăr. Amândoi, ca în grădină, bunica și nepotul, prin cer și nouri, mai departe, la bunicul...”*⁷⁶

⁷¹ Anton Holban, *Icoane la mormântul Irinei*, p. 47.

⁷² *Idem*, p. 51.

⁷³ Anton Holban, *Conversații cu o moartă*, p. 138.

⁷⁴ Anton Holban, *Două fețe ale aceluiași peisagiu*, p. 245.

⁷⁵ Anton Holban, *Bunica se pregătește să moară*, în *Conversații cu o moartă*, p. 193.

⁷⁶ *Idem*, p. 198.

Moartea narată

Moartea apare sub formă de narațiune atunci când se relatează neutru o moarte deja petrecută. Uneori, ca în cazul morții Irinei, moartea poate fi atât imaginată cât și povestită (în ocurențe, de obicei, diferite). De obicei însă, moartea narată este mai puțin frecventă decât cea imaginată. O găsim de pildă în nuvela, cu titlu sugerând mai mult moartea imaginată, *Halucinații*, când naratorul povestește morțile unor elevi de la liceul unde fusese numit profesor⁷⁷. Morțile tinerilor elevi, descrise prin elemente precum dricul, coșciugul, florile, muzica sunt așezate sub semnul plecării. Dar ele îl determină pe narator să se gândească la moartea proprie, la receptarea acesteia de către ceilalți, la perisabilitatea corpului, la ceremonia funerară, la cum va supraviețui, după moartea lui, povestea sa nefericită de iubire, totul sfârșind, inevitabil, am spune, în imaginare⁷⁸. O altă moarte narată este cea a bunicului, din nuvela *Bunica se pregătește să moară*. În timp ce moartea bunicii stă sub semnul închipuirii și al viitorului, a bunicului este povestită simplu, prezentând numai elementele esențiale:

„*Bunicul a murit magnific, așa cum i se cădea lui să moară. Eu nu eram în țară, dar mi s-au povestit detaliile. Numai o săptămână a ținut boala. La cel dintâi pericol a fost dus la București, la doctori mari. Inutil. În zi de Paște a murit. L-au transportat în orașul lui, într-un vagon, și în alt vagon luase loc toată familia. De la un timp, familia, de prea multă durere, a început să râdă. Un unchi a anunțat pe bunica, dar n-au fost scenele groaznice la care te puteai aștepta*”⁷⁹.

De precizat că și între bunic și bunică există o relație bazată pe gândul la moarte, un gând care, deși activ în cadrul relației, trecând de la unul la altul, rămâne discret, silențios: „dacă nu se vorbea de moarte de obicei între ei, certitudinea morții era pusă în socoteli”⁸⁰.

Despre un posibil imaginar cremaționist

Anton Holban moare în 15 ianuarie 1937, în urma unei operații nereușite de apendicită. În cartea sa dedicată istoriei incinerării în România, Marius Rotar⁸¹ vorbește despre incinerarea acestuia, așa cum apare ea relatată de personalități precum Mircea Eliade, Valeriu Anania sau Mihail Sebastian. Tot din cartea lui Rotar aflăm că, în ciuda eforturilor depuse de către intelectualii asociați în jurul publicației *Flacăra sacră. Organ pentru propagarea cremațiunii umane în România* pentru a populariza și a face acceptată mișcarea cremaționistă în România, Biserica Ortodoxă interzice, prin sinoadele din 1928 și 1933 oficierea serviciului religios pentru cei ce aleg incinerarea (fapt, de altfel, valabil și în prezent). Cremațiunea este asociată cu spiritul barbar și oriental, fiind considerată anti-creștină și imitatoare a unei mode funerare occidentale. Ne propunem să vedem, în continuare, dacă putem depista în opera lui Holban elemente care ar putea justifica

⁷⁷ Anton Holban, *Halucinații*, pp. 77-78.

⁷⁸ *Idem*, pp. 80-82.

⁷⁹ Anton Holban, *Bunica se pregătește să moară*, p. 182.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Marius Rotar, *Eternitate prin cenușă. O istorie a crematoriilor și incinerărilor umane în România secolelor XIX-XXI (Eternity through Ashes. A History of Crematoria and Human Cremation in XIX-XX Century Romania)*, Institutul European, Iași, 2011, pp. 314- 318.

opțiunea sa pentru incinerare (deși nu există, în afara unor mărturii, acte doveditoare sută la sută a unei decizii personale a lui Holban pentru incinerare). Cu atât mai mult cu cât, așa cum arată statisticile, în anul 1937, majoritatea celor incinerati erau oameni săraci, care nu își puteau permite o înmormântare, existând un total de doar 581 de incinerări⁸².

Există, indubitabil, o fascinație a lui Anton Holban pentru cimitir, ca spațiu privilegiat de manifestare al morții. Cimitirul nu lipsește în niciuna dintre nuvelele care se referă la moartea Irinei, fiind loc de pelerinaj și de fantasmare. De altfel, cimitirul pare a reprezenta o atracție nu numai atunci când o conține pe Irina, ci în general:

„Niciodată nu voi putea povesti îndeajuns ce mare rol au jucat cimitirele în viața mea. De câte ori m-am dus să vizitez morții, câtă vreme am petrecut printre ei! O cruce pusă pe o ridicătură de pământ m-a hipnotizat fără să mă întreb cui ar aparține. Am fost prin multe orașe, și prima mea curiozitate era cimitirul. Odată am fost la Varșovia (pentru o zi) și, după o oră, eram în cimitir. Morții sub soare și sub ploaie, la cald și la frig. M-am ținut după orice înmormântare mi-a ieșit în cale, și asta de o mie de ori”⁸³

Gesturile celor care merg la cimitir pentru a se simți mai aproape de cei duși par a fi chiar apărute de către Holban, care consideră că cel care pune flori la mormânt nu trebuie să fie ironizat (*Preludiu sentimental*). Tot fascinație pentru cimitire întâlnim și în nuvela *Cu Tanți la Muncii*⁸⁴, unde naratorul vizitează cimitirele din Balcic, cufundate în natură, semn al trecerii prin lume. Tonul este elegiac, căci urmele umane pe care cimitirele le reprezintă, *pășind o veche grandoare*, provoacă sentimente de frică. În cimitirul din Balcic se află îngropat și verișorul naratorului, pe care acesta îl vizitează de câte ori are drum pe acolo. Verișorul apare și în *Obsesia unei moarte*, unde naratorul deplânge neîngrijirea, abandonarea mormântului acestuia, încorporând, cu voie, fără voie, critica cremaționiștilor asupra cimitirelor ca locuri menite nu veșniciei, ci, din contră, paraginii, dezinteresului celor vii. Apoi, foarte important pentru detectarea unui imaginar cremaționist este că, până și în relație cu moartea proprie, naratorul imaginează cimitirul, deși adeseori înmormântarea proprie stă sub semnul a ceea ce naratorul numește *spectacol (Halucinații)*. Un spectacol bizar care îl va interesa în primul rând pe el.

„Totdeauna am crezut că înmormântarea mea ar fi evenimentul care m-ar putea mai mult interesa, că cel mai mic detaliu ar fi pentru mine valoros, că ar semăna, ca freamăt, cu Tristan și Isolda, a lui Wagner, de pildă (...) Uneori închipuiam povești în care i-aș fi înșelat pe cunoscuți că sunt mort, și ceremonia s-ar fi făcut întocmai, iar eu aș fi asistat incognito. Mă gândeam și cum m-aș costuma. Dar totuși n-ar fi fost identic, căci aș fi avut tot timpul conștiința că sunt viu”⁸⁵.

Pe scurt, ne putem întreba cum se poate ca Holban să fi renunțat la practica tradițională a înmormântării, din moment ce în imaginarul său literar înmormântarea și cimitirele par a fi elemente privilegiate, vectori importanți ai imaginării morții.

Dar lucrurile nu sunt atât de simple. Există și fragmente care redau întreaga groază în fața descompunerii corpului, a pământului invaziv și sufocant („la urmă moartea,

⁸² Marius Rotar, *Op.cit.*, p. 240.

⁸³ Anton Holban, *Jocurile Daniei*, p. 113.

⁸⁴ Anton Holban, „Cu Tanți la Muncii”, în *Parada dascălilor*.

⁸⁵ *Idem*, p. 88.

pământ peste tot”⁸⁶). Uneori, pământul este văzut ca o invazie necesară, în care elementele intercalate ale ritualurilor creștine nu fac decât să tergiverseze intrarea în eternitate. „Pământ mult, și la fund tu, care te transformi în pământ!... De ce pe oameni nu-i îngroapă goi, și se pun între ei și țărână hainele caraghioase, semn al tuturor convențiilor celor vii, care n-au ce căuta în pregătirea pentru eternitate?”⁸⁷. Descrierea unui corp pentru care moartea înseamnă în primul rând putrefacție, departe de orice viziune romantică, se face în special când este vorba de femeia iubită, Irina, Dania, Antonia etc. („Poate că de mult trupul tău, pe care-l simțeam cald lângă mine, și căruia îi cunoșteam parfumul, s-a desfăcut sub pământ, a fost mâncat de viermi și uitat... Antonia...”⁸⁸), dar și în general („mă mira cum fiecare nu tremura pentru soarta lui și pentru dezagregarea fatală care va veni. Îmi mângâi mâna, simt moliciunea și căldura feței, și totul trebuie să se desfacă. Se spune că osul de la genunchi rezistă mai mult, dar nu suntem obicinuiți să ne remarcăm prea mult genunchii”⁸⁹). Gândul la Irina care este „hoit în prada viermilor, în singurătatea pământului”⁹⁰ îl spală pe narator de orice suspiciune romantică, iar pe Holban îl aruncă în rândul scriitorilor cu structură interioară existențială.

În plus, există și o critică subtilă a ritualurilor de îngropare și a deșertăciunii care caracterizează speranța oamenilor într-un sens al acestora – un sens diferit de cel al *spectacolului*. Preocupările legate de înmormântare, exaltate uneori de narator, sunt privite ca inutile: „După ce-ți îngropi pe cine ai mai scump, îți mărturisești satisfacția: *slujba a fost importantă!* Și apoi o bucată de vreme pornești spre cimitir cu buchețelul de flori”⁹¹. Sau: „Satisfacția de a o îngropa după toate obiceiurile. Încântarea dacă totul a ieșit în ordine. De altfel, oricât ne-am zbate, orice gânduri am avea, în fața morții toți cei vii sunt artificiali”⁹². Ori: „Sunt ridicole hainele cu care îl acoperi pe un mort, când îl cobori, pentru eternitate, în țărână”⁹³. În *Halucinații*, naratorul își imaginează reacțiile celor apropiați la moartea sa și se arată dezgustat de ideea unui doliu standard, care să includă mersul la mormânt. Practic, ceea ce se întâmplă e o extragere, din reprezentare, a necesității mormântului, păstrând, totuși cimitirul, ca loc de depozitare al trupului.

„lăsați-mă în pace și nu vă mai credeți obligați să mă plângeți. Căci chiar dacă ați simți profund pierderea mea, emoția voastră față de neantul meu e ridicolă. Să se termine cât mai repede spectacolul, să mă puie, simplu, într-o trăsură, și în fuga cailor să mă ducă la cimitir. Să mă arunce iute în groapă și să bătătorească țărâna. Iar tu, îndureratule, du-te singur la mare și uită-te îndelung la spumele neobosite și ascultă-le tânguirea. Sau privește cerul când soarele e la asfințit. Sau plimbă-te în neștire pe străzile pustii și negre, la miezul nopții. Sau pune la patefon un cvartet al lui Beethoven și plângi o dată cu notele lui (...) numai atunci ai făcut ceva pentru mine”⁹⁴.

⁸⁶ Anton Holban, *Jocurile Daniei*, p. 81.

⁸⁷ Anton Holban, *Conversații cu o moartă*, p. 146.

⁸⁸ Anton Holban, „Antonia”, în *Conversații cu o moartă*, p. 59.

⁸⁹ Anton Holban, *Halucinații*, p. 79.

⁹⁰ Anton Holban, „Obsesia unei moarte”, în *Conversații cu o moartă*, p. 132.

⁹¹ Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic*, p. 238.

⁹² Anton Holban, *Icoane la mormântul Irinei*, p. 49.

⁹³ Anton Holban, „Nuntă princiară”, în *Parada dascălilor*.

⁹⁴ *Idem*, p. 81.

Spectacolul morții lui Ahmed ar putea da indicii despre decizia scriitorului de a se incinera. Naratorul holbanian, Sandu, merge împreună cu Ioana să îl îngroape în apă pe pisicul mort. Urâtenia morții și, mai ales, realitatea brutală a cadavrului îl copleșesc pe narator. Și, pe cât de urât i se pare moartea, pe atât de urât i se pare *spectacolul* menit să o ascundă. Sandu se îndepărtează de plajă, obsedat de ideea că trupul micuțului Ahmed, lovit de valuri, ar putea oricând reveni la mal. Sigur că înmormântarea în apă nu este sinonimă celei în pământ, dar e posibil ca această întâmplare (reală, literară), să-l fi îndreptat pe scriitor înspre aflarea unor alternative pentru o posibilă bântuire a trupului (obsesie a cremaționiștilor din toate timpurile⁹⁵).

Poate tocmai vizitele reale sau închipuite la mormântul Irinei, meditațiile pe marginile descompunerii acesteia să fi fost cele care să-l fi determinat pe Holban să ia decizia incinerării. Imaginea trupului descompus, suferința în fața mecanicității unor ritualuri, dorința simultan existențială și poetică de retragere dintr-o standardizare a doliului au putut fi, așa cum se vede din cele mai sus discutate, elemente care să îl fure pe Holban putrefacției cu care părea atât de împăcat la un moment dat. Sau, poate că nu a fost niciodată împăcat cu aceasta idee și poate că a iubit cimitirele doar până când a descoperit, treptat, prin visare și reprezentare literară, că ele nu sunt goale. Pe de altă parte, în lipsa unor documente sută la sută concludente nu vom putea afirma categoric că Holban și-a decis incinerarea. Dar scurta analiză de mai sus ne poate ajuta să sperăm ca, dacă nu el a ales pentru sine o asemenea aventură post-mortem, măcar să fi existat un consimțământ al său de undeva, de departe și o împăcare după.

Acknowledgment

This work was supported by the Romanian National Council for Scientific Research CNCS-UEFISCDI, grant number 54/2011 – PNII TE.

Bibliografie

- Ariès, Philippe, *L'Homme devant la mort*, Editions du Seuil, Paris, 1977
- Băicuș, Iulian, *Dublul Narcis*, 2003
<http://ebooks.unibuc.ro/filologie/Baicus/narciscontranarcis.htm>
- Călinescu, Alexandru, *Anton Holban. Complexul lucidității*, Editura Eminescu, București, 1972
- Călinescu, George, *Istoria literaturii romane de la origini până în prezent*, București, Ed. Minerva, 1985
- Călinescu, Matei, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, traducere de Virgil Stanciu, Polirom, Iași, 2003
- Compagnon, Antoine, *Demonul teoriei – literatură și bun simț*, traducere de Gabriel Marian și Andrei-Paul Corescu. Editura Echinoux, Cluj, 2007 [*Le Démon de la théorie*, Editions du Seuil, Paris, 1998]

⁹⁵ Cf.: M-F Bacqué, "Pourquoi la crémation résiste sur le plan psychologique en France", in *Etudes sur la mort*, n° 132, 2007/2, pp.47-54.

- Chamboredon, Jean-Claude, „Sociologie et histoire sociale de la mort: transformations du mode de traitement de la mort ou crise de civilisation?”, in *Revue française de sociologie*, vol 17, n 4 (oct-dec), 1976, pp. 665-676
- Florescu, Nicolae, *Divagațiuni cu Anton Holban*, Editura Jurnalul Literar, 2001
- Gadamer, Hans-Georg, *Adevăr și metodă*, traducere de Gabriel Cercel, Gabriel Kohn, Călin Petcana și Larisa Dumitru, Editura Teora, București, 2001 [*Wahrheit und Methode*, 1960]
- Glodeanu, Gheorghe, *Anton Holban sau „Transcrierea” biografiei în operă*, editura Tipo Moldova, 2010
- Heidegger, Martin: *Ființă și timp*, traducere din limba germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, Humanitas, București, 2006 [*Sein und Zeit*, 1927]
- Holban, Anton, *Conversații cu o moartă*, antologie, prefață, note și comentarii de Marius Chivu, Polirom, Iași, 2005
- Holban, Anton, *Jocurile Daniei. O moarte care nu dovedește nimic. Ioana*, Editura Eminescu, București, 1985
- Holban, Anton, *Parada dascălilor*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958
- Holban, Anton, *Pseudojurnal – corespondență, acte și confesiuni*, ediție îngrijită de Ileana Corbea și Nicolae Florescu, Editura Minerva, 1978
- Jakobson, Roman, *Éssais de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1963. Roland Barthes, „L'Effet de réel”, in *Communications*, n° 11, 1968
- Jankélévitch, Vladimir, *La mort*, Flammarion, Paris, 1977
- Landsberg, Paul-Luis, *Eseu despre experiența morții, Problema morală a sinuciderii*, traducere de Marina Vazaca, Humanitas, București, 2006 [Essai sur l'expérience de la mort, 1951]
- Lévinas, Emmanuel, *Moartea și timpul*, traducere de Anca Mănuțiu, Biblioteca Apostof, Cluj, 1996 [La Mort et le temps, Le Livre de poche, Paris, 1992]
- Mounier, Emmanuel, *Introduction aux existentialismes*, Gallimard, Paris, 1962
- Paleologu, Alexandru, *Ipoteze de lucru*, Editura Eminescu, București, 1996
- Picard, Michel, *La littérature et la mort*, Presses Universitaires de France, Paris, 1995
- Derrida, Jacques, *Apories. Mourir – s'attendre aux «limites de la vérité»*, Galilée, Paris, 1996
- Rotar, Marius, *Eternitate prin cenușă. O istorie a crematoriilor și incinerărilor umane în România secolelor XIX-XXI (Eternity through Ashes. A History of Crematoria and Human Cremation in XIX-XX Century Romania)*, Institutul European, Iași, 2011
- Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris, 1943
- Schopenhauer, Arthur, *Lumea ca voință și reprezentare*, traducere de Emilia Dolcu, Viorel Dumitrașcu, Gheorghe Puiu, Editura Moldova, Iași, 1995 [*Die Welt ab Wille und Vorstellung*, 1818]
- Thomas, Louis-Vincent, *La Mort*, Presses Universitaires de France, Paris, 1988
- Thomas, Louis-Vincent, *Mort et pouvoir*, Payot & Rivages, Paris, 1999
- Urian, Tudorel, „Exerciții de admirație”, în *România Literară*, nr. 11, 2006

Verhoeven, C.W.M., *Doodsproblematiek en levensfilosofie*, 1978, apud Wim Dekkers, “What do We call ‘Death’? Some Reflections on the End of Life in Western Culture”, in *Ethical Perspectives* 2 (1995)3, pp. 188-197

O INTEROGAȚIE CICERONIANĂ PRELUATĂ DE SALLUSTIUS

A Ciceronian Interrogation Taken from Sallust

Claudia TĂRNĂUCEANU¹

Abstract

The resemblance of the words put in the mouth of Catiline by Sallust, in *De coniuratione Catilinae* (XX, 9), to the first interrogation placed in the opening of Cicero's *Oratio in Catilinam* (I, 1) has been explained in various ways by the modern scholars. One possible interpretation is that Sallust aims to present Catilina as a powerful opponent of Cicero (a persuasive orator, skilful in choosing words and conscious of their effect).

Keywords: Roman oratory, Cicero, Sallustius, the catilinarian conspiracy, rhetorical interrogation

Generații întregi, din antichitate și până astăzi, au citit, memorat, studiat și recunoscut ca specific ciceroniană una dintre cele mai faimoase interogații retorice, cea care deschide celebrul *exordium ex abrupto* al primei Catilinare. Primul discurs împotriva lui Catilina, susținut în fața senatului întrunit de urgență în dimineața zilei de 8 noiembrie, 63 a. Chr., de către Cicero, unul dintre consulii în funcție ai anului respectiv, a fost considerat încă din antichitate un model al artei retorice, o sursă clasică din care puteau fi extrase exemple demne de urmat atât în ceea ce privește compoziția, cât și structura lingvistică (pe toate palierele limbii latine: fonetic, morfo-sintactic, lexical, stilistic). Nu întâmplător, așadar, interogația *Quae quousque tandem patiemini, o fortissimi viri?*, întâlnită la Sallustius, în lucrarea *De coniuratione Catilinae* (XX, 9), scrisă cu aproape douăzeci de ani mai târziu (după moartea lui Cicero), atrage atenția cititorului avizat, amintindu-i de *Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?*² (*In Catilinam*, I, 1) cu care începe orația ciceroniană. Surprinde totuși faptul că Sallustius îi atribuie cuvintele tocmai adversarului lui Cicero, Catilina, într-un discurs fictiv rostit în fața conspiratorilor.

Cercetătorii moderni au emis diverse ipoteze cu privire la această similitudine între cele două interogații. Ronald Syme remarcă faptul că la Sallustius pare a fi vorba despre o parodiare a expresiei ciceroniene³, ca manifestare a rezervelor acestuia, și chiar a dezacordului față de arpinat («Sallust now transmutes personal hostility into emulation in the field of letters, wilfully creating style and manner that defies and denies everything that is „ciceronian” »⁴). R. Renehan susține, de asemenea, că această ocurență, deloc

¹ Lector univ. dr., Catedra de limbi clasice, italiană și spaniolă, Universitatea „Al. Ioan Cuza” din Iași

² Despre popularitatea interogației și imitarea tiparului ciceronian din antichitate până în vremurile moderne, vezi Claude Loutsch, *L'exorde dans les discours de Cicéron*, Latomus. Revue d'Etudes Latines, Bruxelles, 1994, n. 26.

³ Ronald Syme, *Sallust*, Berkeley, 1964, p. 106 („If that is malice, it is not very noxious”).

⁴ Ibidem, p. 111.

întâmplătoare⁵, este o aluzie ironică, irevențioasă, reflectând atitudinea lui Sallustius față de Cicero⁶. Explicația este catalogată de D. C. Innes⁷ ca nesatisfăcătoare. Respingând ideea unei intenții parodice, Innes sugerează că, dimpotrivă, este vorba de un compliment subtil adresat lui Cicero prin imitație (*mimesis*), ilustrând imoralitatea și duplicitatea lui Catilina prin pervertirea cuvintelor oratorului într-un discurs căruia dorește să îi imprime o vehemență asemănătoare celei ciceroniene⁸.

Privind situația dintr-un unghi cu totul diferit, D. A. Malcolm⁹ avansează ideea că expresia nu este cătuși de puțin ciceroniană; cuvintele i-ar fi aparținut lui Catilina însuși, iar consulul anului 63 le preia¹⁰ în intenția de a-l ironiza. „If evidence for Catiline’s use of these words is meagre, the mood they represent is central to the character of this impatient, much frustrated man (e.g. B.C. 20.10, 20.14, 27.4, 35.3, 58.4), and, one way or another, the senate would recognize the reference and see its point (‘Fed up? We all are... with you!’)”¹¹. L. Von Jan¹² consideră că Cicero ar fi putut „împrumuta” expresia pentru a-i demonstra lui Catilina cât este de bine informat cu privire la întrunirea și planurile conspiratorilor.

Opinăm că intenția lui Sallustius de a imita expresia ciceroniană nu vizează parodierea acesteia sau evidențierea josniciei lui Catilina și nu ascunde nici ironie sau maliție. De asemenea, preluarea de către Cicero și, ulterior, de către Sallustius a unor cuvinte despre care s-a aflat de la alții¹³ că ar fi fost rostite de conspirator ni se pare destul de puțin probabilă¹⁴.

⁵ « When he puts into the mouth of Catiline the words „*quae quo usque tandem patiemini*”, the echo of Cicero must be intentional. Otherwise, we have to maintain that Sallust himself failed to perceive the close parallelism of language and of pointedly opposed contexts. Such a coincidence would be too remarkable to be probable » – R. Renehan, *A Traditional Pattern of Imitation in Sallust and His Sources*, „Classical Philology”, Vol. 71, No. 1, Jan., 1976, p. 99.

⁶ Ibidem. Renehan ține să adauge „this is the only specimen of parody in Sallust: here the Roman Thucydides laughed” (ibidem, p. 100).

⁷ D. C. Innes, *Quo Usque Tandem Patiemini?*, „The Classical Quarterly”, New Series, Vol. 27, No. 2, 1977, p. 468

⁸ Ibidem.

⁹ D. A. Malcolm, *Quo Usque Tandem...?*, The Classical Quarterly, New Series, Vol. 29, No. 1, 1979, pp. 219-220. V. și H. Berry, în Cicero, *Political Speeches*, translated with introduction and notes by D. H. Berry, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 302, n. 1.

¹⁰ „As for Cicero, other people’s prose, as well as his own, got the benefit of his critical attention, and their stylistic eccentricities are allowed to provide ammunition for attacking them” – D. A. Malcolm, *op. cit.*, p. 219.

¹¹ Ibidem.

¹² L. von Jan *apud* Claude Loutsch, *op. cit.*, n. 26, p. 282

¹³ Cicero a aflat despre conjurație prin intermediul Fulviei, amanta unuia dintre conspiratori (Sallustius, *De coniuratione Catilinae*, XXIII, 1-5 și XXIV, 3). Cf. Appianus, *Bella civilia*, II, 3, 1; Plutarh, *Cicero*, 16, 2. Dacă acesteia au fost, într-adevăr, cuvintele lui Catilina, se poate ridica și întrebarea cum a luat Sallustius cunoștința de ele.

¹⁴ De obicei, atunci când Cicero dorește, în prima Catilinară, să demonstreze că este la curent cu ce dispoziții a dat Catilina conjurațiilor, ține să sublinieze că îi cunoaște afirmațiile (...confirmasti *te ipsum iam esse exiturum*; dixisti *paulum tibi esse etiam nunc morae quod ego viverem* – *In Catilinam*, I, IV, 9 – ai afirmat clar că tu însuși ai deja de gând să pleci, ai spus că ești chiar acum puțin în întârziere din cauză că eu aș fi <încă> în viață). De asemenea, oratorul pare să facă aluzie sau chiar să citeze cuvinte ale conspiratorului și în alte pasaje: *Interrogas me, num in exilium?* (*In Catilinam*, I, 13) (Mă întrebi: „în exil oare?”); *Refer, inquis ad senatum: - id enim postulas, et si hic ordo placere decreverit te ire in exilium, obtemperaturum te esse dicis* (ibidem, 20) („raportează senatului”, zici; căci asta ceri, iar dacă această instanță ar decreta că dorește să pleci în exil, zici că te vei supune).

În pofida stilului său „anticiceronian” și a animozității evidente manifestate față de Cicero, istoricul latin îi recunoaște acestuia calitățile discursului: *Tum M. Tullius, sive praesentiam eius timens, sive ira commotus, orationem habuit luculentam atque utilem reipublicae, quam postea scriptam edidit* (*De coniuratione Catilinae*, XXXI, 6) (Atunci M. Tullius, fie temându-se de prezența lui, fie împins de mânie, a ținut o cuvântare strălucită și utilă republicii, pe care mai apoi a publicat-o). Finalul frazei, care îl anunță pe cititor despre publicarea ulterioară a discursului, reprezintă implicit și explicația pentru faptul că istoricul nu îl mai reproduce în lucrarea sa. Apare în schimb, pe lângă alte discursuri fictive¹⁵, cel al lui Catilina, rostit în fața conspiratorilor. În pofida disprețului evident față de personaj, Sallustius îi recunoaște totuși un oarecare talent oratoric (*satis eloquentiae, sapientiae parum* – *De coniuratione Catilinae*, V, 4). Cu scopul de a ilustra efortul și mijloacele la care recurge conspiratorul pentru a-i convinge pe asociații săi de necesitatea aplicării unor măsuri de urgență, istoricul latin redactează un discurs, întins pe șaisprezece paragrafe (*De coniuratione Catilinae*, XX, 2-17), în care procedeele artei oratorice (interogații retorice¹⁶, repetiția oratorică¹⁷, polysindetonul¹⁸, anafora, paronomasia¹⁹ etc.) sunt adaptate stilului propriu, caracterizat, în general, de viteză și concizie²⁰.

Quintilianus remarcă strategia salustiană, constând în a spori forța de persuasiune a orației prin prezentarea îndemnului la acțiuni extreme ca fiind motivat nu de ticăloșie, ci de indignare²¹. Acest fapt reiese și din fragmentul: *Itaque omnis gratia, potentia, honos, divitiae apud illos sunt aut ubi illi volunt; nobis reliquere pericula, repulsas, iudicia, egestatem. Quae quousque tandem patiemini, fortissumi viri?* (*De coniuratione Catilinae*, XX, 10-9) (Și astfel toată influența, puterea, cinstea, bogățiile sunt la ei sau unde vor ei, nouă ne-au lăsat primejdiile, eșecurile electorale, judecățile, sărăcia. În fine, până când veți răbda acestea, bărbați neînfricați?). Interogația, recunoscută ușor de cititorul familiarizat cu expresia ciceroniană, funcționează aici ca un avertisment, semnalând că ceea ce urmează a le fi comunicat conspiratorilor dobândește o importanță deosebită. Opțiunea pentru folosirea acestui procedeu de stil, care conferă orației fervoare și dinamism, este justificată în ambele discursuri, scopul urmărit prin întrebările retorice fiind acela de a face presiuni²² asupra interlocutorului / interlocutorilor.

¹⁵ E. g. discursurile lui Cato (*De coniuratione Catilinae*, LII, 2-36) și Caesar (ibidem, L, 1-43), discursul rostit de Catilina în fața armatei (ibidem, LVIII, 1-21).

¹⁶ Interogațiile, în număr de șase, sunt inserate în a doua parte a discursului, în grupuri de câte două (*De coniuratione Catilinae*, XX, 9; 11; 13-14).

¹⁷ *En illa, illa, quam saepe optatis, libertas* (Sallustius, *De coniuratione Catilinae*, XX, 14) (Iată acea libertate pe care o doriți adesea). Quintilianus, *Institutio oratoria*, IX, 29, remarcă valoarea stilistică a repetiției după o interjecție.

¹⁸ E. g. repetarea conjuncțiilor în: *Vel imperatore vel milite me utimini; neque animus neque corpus a vobis aberit* (ibidem, XX, 15) (folosiți-vă de mine fie ca general, fie ca soldat; nici forța spiritului, nici puterea mea fizică nu vă vor părăsi).

¹⁹ Ambele figuri (anafora și paronomasia) sunt prezente în *nam idem velle atque idem nolle, ea demum firma amicitia est* (ibidem, XX, 4) (căci a voi același lucru și a nu voi același lucru, tocmai aceasta înseamnă o prietenie traică).

²⁰ Cf. Quintilianus, *op. cit.*, IV, 2, 45; X, 1, 102; X, 1, 32, X, 2, 17.

²¹ Ibidem, III, 8, 45.

²² Cf. Quintilianus, *op. cit.*, IX, 2, 7-8.

Înlocuirea sintagmei ciceroniene *abutere... patientia nostra*²³ (vei abuza de răbdarea noastră) printr-un singur verb, *patiemini* (veți răbda), aflat tot la viitor, pare a se supune preferinței salustiene pentru concizie și rapiditate, iar poziționarea secvenței *quousque tandem patiemini* în centru propoziției face ca atenția să se concentreze asupra acesteia²⁴. Nuanța ofensatoare, de invectivă, prezentă la Cicero, dispăre, lăsând locul indignării. Interogația, urmată imediat de o alta, este plasată nu în deschiderea discursului, ca la Cicero, ci după o serie de paragrafe în care este evidențiată situația jalnică a participanților la întrunire (prin folosirea persoanei I, *nobis reliquere*, Catilina incluzându-se în aceeași categorie), supuși puterii celor câțiva aflați în fruntea republicii (*...postquam res publica in paucorum potentium ius atque dicionem concessit – ibidem, XX, 7* – după ce republica a ajuns sub autoritatea și stăpânirea câtorva potentați). Deși se adresează tot unor conjurați, perspectiva din care le vorbește Catilina este aceea a unui aliat (vocativul din final, însoțit de un atribut adjectival la superlativ, *fortissumi viri*²⁵, este abil utilizat pentru a sugera respectul față de public).

Caracterul percutant și mobilizator al discursului îl recomandă aici ca adversar redutabil al lui Cicero. Vehemența, patosul, incisivitatea cuvântării îl transformă într-un orator abil în mânuirea cuvintelor și conștient de efectul lor. Prezentându-l în postura de lider, Sallustius îl situează pe o poziție asemănătoare celei de pe care se adresase consulul senatului. Intenția nu este de a-l persifla, prin comparație, pe Cicero, ci aceea de a atrage atenția asupra pericolului reprezentat de un conspirator, care poate da dovadă de putere de convingere, viteză de acțiune și capacitate organizatorică asemănătoare.

²³ Expresivitatea sintagmei este dată și de folosirea verbului compus (*ab-utor*), deponent a cărui formă de viitor prezintă desinența *-re* (preferată de Cicero pentru toate verbele pasive aflate la persoana a II-a, singular, a acestui timp). Posesivul *nostra*, care însoțește complementul în ablativ al verbului, *patientia*, sugerează implicarea afectivă a oratorului.

²⁴ În interogația ciceroniană, această poziție o are vocativul *Catilina*.

²⁵ Forma superlativului *fortissumi* (în locul clasicului *fortissimi*) se încadrează în specificul stilului salustian care privilegiază uzul arhaismelor lexicale.

MIRAJUL AUTOFICTIUNII

The Mirage of Autofiction

Dumitru-Mircea BUDA¹

Abstract

Tension rises, in Monica Lovinescu's *La apa Vavilonului*, as the pathetic declarations of having burnt the journal pages from adolescence and, in general, all written pages that no longer satisfied her exigence appear throughout the book. Lovinescu furiously renegates a scriptical past where her own image is no longer convenient. We would not risk any psychoanalytic speculations, since she offers herself only some extremely subjective ones – the old writings are either „stupid” or „imature”, parts of a category of the detestable that speaks of an identity crisis. The second book from *La Apa Vavilonului* does not change the conduct of this sacrificial paradigm, making a huge use of the self and consolidating the „edifice by sacrifice”. And it is obvious that it is exactly this Poetics of writing by self-sacrifice that creates the esthetic value of Monica Lovinescu's memoirs. Memoirs that are not simple acts of managing the data of the past, or a pure Mathematics of the relationship between them, of the memory in its brutal, preserved form. On the contrary, they are acts of literary creation, containing her own being and, equally, the history she had to put up with.

Keywords: Sacrificial writing, Autofiction, Memoirs, Monica Lovinescu, Rewriting, Identity

Majoritatea comentatorilor au remarcat o congruență de profunzime între substanța celor două volume de memorii în care Monica Lovinescu și-a metamorfozat jurnalele de până în 1980 sub titlul, cu reverberație în *Psalmi* pe filiera lui Dosoftei, *La apa Vavilonului*², și aceea a seriei de *Jurnale* propriu-zise ale autoarei. O substanță care pătrunde cu egală fluiditate în convențiile literare diferite, dinamizată de pulsațiile unei memorii al cărei instinct de autoconservare dictează o urgență perpetuă a notației și reflecției, o tentație a sistematizării datelor proprii ființei și a recalibrării perspectivelor prin care sunt evaluate.

În subcapitolul pe care li-l dedică soților Ierunca (*Militantism la apa Vavilonului*) în volumul *Patria de hârtie*³, Nicoleta Sălcudeanu crede că esența „renunțării de sine” a celor doi intelectuali din exil poate fi aproximată în primul rând dinspre memorialistică. Care, spune autoarea, are, în cazul Monicăi Lovinescu, proprietatea de a fi „într-atât de laxă încât pune timpul și spațiul la grea încercare. E o scriitură de continuă și fluidă metamorfoză, așa cum lava vulcanică inundă cele mai contorsionate poteci”⁴

Într-atât de metamorfotică, încât fluidul ei anamnetic trece, atunci când devine prea traumatic pentru conștiința ce scrie, în scrisul altora – al lui Virgil Ierunca sau al Doinei Jela, de pildă – rezultând o memorialistică întinsă pe un fel de rețea de „vase comunicante ale memoriei întruchipând tot atâtea cărți”⁵ Într-adevăr, o fină intertextualitate

¹ Lector univ.dr., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureș

² Monica Lovinescu, *La apa Vavilonului*, vol 1-2, Editura Humanitas, București, 2001

³ Nicoleta Sălcudeanu, *Patria de hârtie. Eseu despre exil.*, Editura Aula, Brașov, 2003

⁴ *Idem.*, p. 177

⁵ *Idem.*, p. 178

internă lucrează între volumele de memorialistică ale Monicăi Lovinescu și include, în proiectul ei, cărțile lui Ierunca, dar și cartea-anchetă dedicată memoriei Ecaterinei Bălăcioiu de Doina Jela (*Această dragoste care ne leagă*) sau convorbirile, ultimele convorbiri cu Monica Lovinescu consemnate de aceasta.

În orice caz, chiar dacă abolește constrângerea formală a notiței zilnice, eliminând ritmica jurnalului și cronologia însemnărilor și topind discontinuitățile într-un epic dens, care aglomerează datele existenței cotidiene și efluviile meditative, discursul rămâne o „suprapunere a amintirii transparente pe modelul mai stângaci al notației de jurnal”, rezultând „un scris domesticit prin autocenzură”, în care „știple memorialistică tinde să cosmetizeze desenul mai crud al însemnării zilnice, să îndulcească muchiile mai proeminente ale imediatului. Nu reconstituie, ci corectează cu creionul roșu, sever, viața-așa-cum-a-fost”⁶.

Suprapunerea trebuie că nu lipsește nici din jurnalele propriu-zise, care au, așadar pretenția de a da cuvântul „desenul crud al însemnării zilnice”. Doar că ea rămâne în jurnale nemărturisită pe când aici, în memoriile acestea reinventate în procesul transcrierii lor epice, ea este normă asumată explicit și teoretizată, nu o dată, cu voluptate de vocea naratorială a autoarei. Un elogiu al „suprapunerii” despre care vorbește Nicoleta Sălcudeanu devine obicei curent în *La apa Vavilonului*, care își expune cu franchețe poetica rescriptivă, ca pe o condiție necesară a funcționalizării memoriei pe care vrea să o reprezinte literar și a comprehensiunii de sine.

De aici, numeroasele autoreproșuri pe care scriitura le formulează într-o retorică ce poate fi bănuită cu ușurință de poză, mai ales că în destule rânduri autodecepțiile acestea etalate ostentativ capătă un oarecare manierism iar confesiunii nu-i lipsesc suficiente sclipiri de orgoliu și notații ale micilor sau marilor succese personale, toate trădând o satisfacție implicită. Chiar Nicoleta Sălcudeanu indică astfel de exemple de ivire a unor perspective ce contrazic programatic afișata autocritică a autoarei, lăsând locul semnelor unei conștiințe a calităților și reușitelor personale. „Decepția omului matur privind și retrospectiv tinerețea, dacă nu e nesinceră, nu e nici totală.”⁷

Dar momentele de satisfacție nu împiedică declarațiile patetice ale arderii paginilor de jurnal din tinerețe, în general a paginii scrise care nu răspunde pretențiilor de acum ale conștiinței ei intransigente. Monica Lovinescu reneagă cu furie un trecut scriptural în care propria imagine de atunci pare să nu-i mai fie convenabilă, din motive asupra cărora putem doar să lansăm speculații psihanalitice, de vreme ce ea însăși oferă numai unele pur schematic și vehement de subiective – scrierile vechi, pe care le desfidă până la a le distruge, sunt ba „proaste”, ba „imature”, intrând de-a valma deci într-o categorie a detestabilului care vorbește despre o criză de identitate. Una din prezentul rescrierii memoriilor, se înțelege, creată din întâlnirea tensionată a naratoarei de la sfârșitul secolului XX cu tânăra literată din adolescență și tinerețe. De altfel, e interesant că Monica Lovinescu acceptă să publice memoriile sub forma „clasică” de Jurnal abia începând cu

⁶ Nicoleta Sălcudeanu, *op. cit.*, p. 178

⁷ *Ibidem*

1981, tot ce există anterior fiind obligatoriu tras prin rigorile acestui proces de reconsiderare care presupune, bineînțeles, și resemnatizare a eului biografic.

Și în acest caz motivele sunt variate – de la invocata fragmentaritate a surselor originare, la lipsa totală a unor jurnale sistematice, stocarea informațiilor în agende și note disparate ori, de-a dreptul, lăsarea lor în seama exclusivă a însemnărilor lui Virgil Ierunca, și ele ținute într-un soi de mister personal – presupunându-se ba că au fost distruse, ba că au dispărut fără urmă. În orice caz, trecutul de până la începutul anilor 80 nu merită să treacă în memorii de tip clasic în formă editorială sau, poate, pe revers, cel de după 80, așa cum îl rețin însemnările diaristice, e pur și simplu inadapabil, incompatibil genului autoficțional rescris al celor două volume din *La apa Vavilonului*. Oricât de autentice sau simple artificii retorice ar fi, acele momente de furie oarbă în care Monica Lovinescu povestește cum își distruge cu furie 900 de pagini dintr-o dată sunt problematice pentru aproximarea conștiinței Monicăi Lovinescu și, în orice caz, vorba Nicoletei Sălcudeanu, rămâne un irepresibil regret față cu aceste mărturisite tendințe anulatoare: „*E păcat, scrie comentatoarea, să-ți sacrifici tinerețea distrucând documentul ei cald, s-o arunci la coș*”.⁸

Nicoletei Sălcudeanu îi și pare rău că lectura nu se poate servi și de oglinda jurnalelor sacrificate - „*Nu poate fi reprimat, spune ea, un vag sentiment de frustrare când îți se refuză emoția primă, neînfrumusețată, nătângită de inadecvări pulsatile. Pudoarea emoțională supralicitată până la „criza de identitate” (...) proiectează scrisul într-o seriozitatea de salon simandicos, a cărui silențiozitate e parfumată de concerte din muzică de Bach*”⁹

E posibil ca, într-o anume subversivitate a textului, scriitura să mizeze tocmai pe această frustrare întreținută de ipoteza că ceea ce se oferă e o variantă secundară, prelucrată epic și ficțional, autocenzurată, a versiunii originare. Cunoscându-i pudoarea funciară și conduita discreției absolute care a derivat din aceasta, am putea presupune că acești primi ani sunt recalibrați epic, decupați și rețesuți din formele lor inițiale de notații diaristice, tocmai pentru că ar conține sugestii prea imediate, prea curajoase pentru a putea fi suportabile în confesiune, ale intimității. Poate că *La apa Vavilonului* camuflează, în matricea subtextuală a prozei lui autobiografice, acea *cealaltă* Monica Lovinescu pe care, de dincoace de barierele de protecție pe care le-a dispus mereu, cu sagacitate, în jurul intimității ei sensibile, a fragilității ei umane, putem doar s-o imaginăm, în virtutea crâmpeliilor fulgurante când ni se dezvăluie, mai mult involuntar, prin carențe ale precauțiilor programatice.

Pe Nicoleta Sălcudeanu această presupunere o aduce, din frustrare, în pragul revoltei – „*Fapt ce nu stăvilește o revoltă mocnită a lecturii la avertismentele autoarei asupra episoadelor de cenzură, ce strivesc inocența textului inițial, condemnându-l la inexistență prin rescriere mai cumpătată sau chiar prin distrugere, astfel că un valoros prim document – cronică a emoției – e expediat în luciditatea nostalgică*”.¹⁰

⁸ Nicoleta Sălcudeanu, *op. Cit.*, p. 178

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

Așa cum sugeram mai devreme, și comentatoarea oscilează între a crede că e vorba de „o simplă și scușabilă cosmetizare a trecutului prin omisiune sau, mai probabil „nepotrivirea de caracter” ce conduce la divorțul dintre maturitatea lucidă și adolescența tumultoasă”.¹¹

Despărțirea aceasta virulentă și respingerea propriei adolescențe ar putea proveni, credem, din efectele în inconștient ale programului destinal pe care Monica Lovinescu și-l asumă ca pe o misiune de credință și îl urmează cu o dedicație de ascet. Afectivitatea și, cu ea, vârsta afectivității, adolescența, devin neconvenabile, stingheritoare formării unei identități solide, olimpiene, sobre, impenetrabile și, pe cale de consecință, sunt scoase fără drept de apel pe ușa conștiinței. Scriitoarea se dezice de ele ca de un trecut primejdios, refuzându-le orice cale de mai participa la configurația identității ei intime și, cu atât mai puțin, a celei sau a celor publice, în prezent.

Momentul deciziei acesteia radicale s-ar putea să fi fost chiar acela al morții mamei, care zdruncină, fără îndoială, toate percepțele și credințele acestei conștiințe ce alege, ca unică soluție de supraviețuire și continuitate, calea hiperlucidității, a inhibării interiorității afective, a intransigenței cu sine și cu ceilalți, într-un corolar al înrolării ei pătimase în războiul rece cu un comunism care devine principalul vinovat, responsabilul numărului unu față de care drama reprimată a ființei – trecută într-un mit inconștient, se cere răzbunată. Complexul acesta al mamei, un fel de complex al Elektrei, cum observa unul din comentatorii operei Monicăi Lovinescu, va răspunde de toate configurațiile pe care identitatea ei le va adopta de acum înainte, manifestându-se, latent ori cât se poate de explicit, în comportamentul și deciziile deopotrivă voluntare și involuntare ale scriitoarei.

Nicoletei Sălcudeanu nu-i scapă nici amănuntul, pe care l-am sugerat oarecum mai devreme, al efectului pozitiv sub aspect literar al acestei senzații de frustrare pe care tehnica narativă a Monicăi Lovinescu îl întreține. „Dar frustrarea de care vorbeam mai înainte merită adusă ca ofrandă, fiindcă, în contrapartidă, ea e compensată de calitatea estetică a scriiturii și de gustul rafinat cu care fluxul memoriei e condus pe creasta elevației eseistice”.¹²

Acolo unde pierde autenticitatea autoscopică și veridicitatea reprezentării sinelui, câștigă, enorm, turnura problematizantă și estetică a textului. Nicoleta Sălcudeanu nu ezită să creadă că, în „conduita sacrificială” a amintirii s-ar putea identifica „o labirintică traiectorie filosofico-existențială”¹³ Sensul acestei inițieri ar fi dobândirea „insuportabilei ușurătăți a ființei”, o „metamorfoză radicală de care terapeutica ființială are nevoie în situații extreme”¹⁴ În cazul Monicăi Lovinescu, ecuația ființială ar arăta după Nicoleta Sălcudeanu cam așa „Cineva care are tăria de a învia, după pustiul iscat în biografie (nu doar moartea atroce a mamei), începe prin a îndepărta piatra tombală a unei tinereți mutilate, profitând de somnul paznicilor ideologiei roșii, de oriunde s-ar însinua aceasta.”¹⁵

¹¹ *Idem.*, p. 179

¹² Nicoleta Sălcudeanu, *op. cit.*, p. 179

¹³ *Ibidem*

¹⁴ *Ibidem*

¹⁵ *Ibidem*

„Ușurătatea” astfel dobândită face suportabilă, mai spune comentatoarea, povara eternei reveniri, fiind „*singura cale de a concilia atrocitatea cu splendoarea amintirii*”¹⁶. Mai mult, ea se metamorfozează în însăși stilisticitatea textului, în viziunea complexă și impecabil strunită a temporalității. De unde și ceea ce Nicoleta Sălcudeanu numește, de-a dreptul, „*profesionalismul scriitoricesc*” al Monicăi Lovinescu, care conștientizează relativitatea raportului ființei cu timpul și realitatea, efectele halucinante ale memoriei, capcanele pactului autobiografic, de altfel mărturisite în ceea ce presimțirea lor are poate avea mai dramatic cu puțință de către Monica Lovinescu însăși.

Nici al doilea volum al memoriilor din *La apa Vavilonului* nu schimbă paradigma acestei conduite sacrificiale, care face o imensă risipă de sine, consolidând, cum spune comentatoarea, „*edificiul prin sacrificiu*”. Or, devine de la sine înțeles că tocmai această poetică a creației prin autosacrificiu, prin renunțarea la o anume memorie primordială a propriei ființe și substituirea ei cu una reimaginată, acompaniind la fiecare nivel o subtilă și dramatică inițiere de sine, e cea care girează literaritatea, valoarea estetică a memorialisticii Monicăi Lovinescu. Memorialistică ce nu e un simplu act de gestionare a datelor trecutului, și nici o pură matematică a raporturilor dintre acestea, a amintirii în forma ei brută, conservată pentru a putea fi delectabilă în autenticitate sau din simplul capriciu de memorie al autoarei. Dimpotrivă, e un act de creație, care include propria ființă și, în egală măsură, istoria pe care a avut-o alături, în care a trăit, căreia a încercat să i se sustragă, atunci când aceasta a fost atroce, sau să îi impună propriile ei principii de autoritate atunci când a luat decizia unei militanțe până la capăt.

Dacă există totuși o metamorfoză față de primul volum, Nicoleta Sălcudeanu o vede în privilegierea, prin forța evenimentelor biografice ale perioade (dintre care cel mai grav ca efecte e pierderea mamei, ce provoacă imposibilitatea de a mai scrie jurnal pentru un timp), a „*dimensiunii evenimentiale a prezenței istorice*”.¹⁷ Continuându-și tentația de a se configura ca document al unei istorii specifice, discursul memorialistic „*tinde să conceptualizeze, într-un mod insolit, o întreagă comedie umană a deșărării*”¹⁸ Rezultă o tipologie de portrete, atât de faimoase prin autenticitatea și directetea lor polemică, demistificatoare, în întreaga memorialistică a Monicăi Lovinescu, cărora li se oferă, spune Nicoleta Sălcudeanu, „*temperatura toridă a experienței nemijlocite și a tăieturii în carne vie, din perspectiva unei prietenii unilaterale, iluzorii*”¹⁹

Inutil de adăugat, această spectaculoasă artă a portretului, care atrage deopotrivă seducător și voyeuristic sensibilitățile publicului și face adevărate ravagii atunci când tușele Monicăi Lovinescu relevă nemilos meschinăria, joasa moralitate, falsitatea sau ipocrizia, duplicitatea sau oportunismul unuia sau ale altuia dintre scriitorii ce se așează în fotoliu dinaintea Monicăi Lovinescu, spunându-și păsul și lăsându-se imortalizați, fără să știe, în clipa următoare în memorialistica ei, ei bine această portretistică incendiară nu face decât

¹⁶ *Idem*, p. 180

¹⁷ Nicoleta Sălcudeanu, *op. cit.*, p. 182

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

să sporească ea însăși cota estetică a ficțiunii intime, literaturizând implicit lumea textului diaristic.

Tot în 2003, memorialistica Monicăi Lovinescu e obiect de analiză și în cartea Sandei Cordoș – *În lumea nouă*²⁰, sub un titlu care indică tot înspre un concept autosacrificial al scriiturii – *Cu necruțare de sine*. Universitara clujeană pleacă de la ipoteza unei coerențe osmotice a întregii opere a Monicăi Lovinescu, independent de factură ori gen, volumele de memorii „așezându-se într-o linie de continuitate și complementaritate față de eseistica radiofonică, de factură culturală (în special cronică literară, dar și analiză politică, studiu cultural etc.) a volumelor anterioare (editate tot la Humanitas în șase volume, sub titlul comun *Unde scurte*, 1990-1996) și își găsesc o bună urmare în Jurnal, ce cuprinde însemnări zilnice începând cu 1981”²¹ Dincolo de recurențele tematice ori obsesive și de stil, asupra căruia Sanda Cordoș lansează doar parantetic ipoteza care ar merita discuții mai aprofundate a oralității (aparținând unei intelectuale care și-a calibrat discursul pentru a-l oferi cu maximum de impact public în mediul radiofonic), s-ar afla, într-un nivel de profunzime al acestei continuități, „*aceeași atitudine, cea de martor, ridicată de autoare la rangul de mod de existență*”²²

Lucru de altfel lesne de acceptat, câtă vreme dimensiunea mărturiei directe nu lipsește din niciuna din cărți – chiar paginile seriei de cronici literare din *Unde scurte* fiind dublate, în ultimele volume, de jurnalul *direct*, explicit numit astfel de către autoare, al evenimentelor.

Mai greu de aprobat e convingerea Sandei Cordoș că, „*Dacă volumele anterioare se recomandă, așadar, ca o formă sui-generis de scriitură (tot) autobiografică, atunci La apa Vavilonului va marca o trecere domoală de la jurnalul indirect la memorialistica directă*”²³ Dacă „trecerea domoală” înspre notația diaristică directă poate fi echivalată cu cenzurarea ficțională pe care o efectuează rescrierea unor jurnale anterioare în *La apa Vavilonului*, atunci ipoteza Sandei Cordoș probabil că ar putea fi validă. Nu credem însă că se poate vorbi de o trecere înspre directetea confesiunii și cu atât mai puțin de una domoală, în cele două volume autoficționale. Dimpotrivă, par mult mai puțin mediate estetic, mult mai incandescente prin derivarea lor imediată din eveniment, fără complicații estetice, notațiile jurnalului indirect (ca să nu mai vorbim de acelea directe, trecute în italice alături de textele emisiunilor radio). Trecerea se face mai degrabă înspre o acutizare a medierii, a filtrării estetice a faptului trăit, pentru ca *Jurnalele* însele să mențină această cenzură impusă de conștiința identității diaristice, adăugând, cel mult, formal și stilistic, iluzia perpetuă, înșelătoare, a „memorialisticii directe”, netrucate în vreun fel de intervenția suverană a autorului.

Nici urmă de surpriză ori de agitație de vreun fel, pentru Sanda Cordoș, în paginile autobiografice ale Monicăi Lovinescu. Nimic nu perturba calmul etapei de „tranziție” a scriiturii care e *La apa Vavilonului*. Ea și găsește, de altfel, o explicație ce vine, inevitabil, tot pe un fir psihanalitic: în vreme ce un scriitor de tipul lui Mircea Eliade plonjează în

²⁰ Sanda Cordoș, *În lumea nouă*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003

²¹ *Idem*, p. 125

²² Sanda Cordoș, *op. cit.*, p. 125

²³ *Idem*, p. 126

autobiografie ca un atlet convins de exemplaritatea absolută și simbolică a propriului destin, competitiv și maestuos în devenire, meritând din plin să devină subiectul împărtășirii cu ceilalți, Monica Lovinescu își scrie memoriile „*sub auspiciile neîncrederii în sine*”²⁴, mereu declamată și reînnoită în text. Dând crezare ad literam acestei neîncrederi, Sanda Cordoș își explică, prin ea, modul în care figura personală a autoarei trece metodic în planul secund al scriiturii, lăsând drept protagoniști pe ceilalți. Nu mai putem vorbi, cu alte cuvinte, de o mărturie despre sine, ci despre ceilalți, de unde „*o primă linie de interes este asigurată incontestabil de chiar informațiile privitoare la exilul românesc, de ceea ce s-ar putea numi contribuția (substanțială) pe care Monica Lovinescu o aduce acelei Bibliografii a Pribegiei, despre a cărei necesitate vorbea – în termeni imperativi – Mircea Eliade încă de la începutul anilor 50*”²⁵ Privirea asupra tuturor figurilor și datelor acestei bibliografii e, în tot cazul cea a „*cercetătorului literar*”, chiar și atunci când textul investighează, inevitabil, propriile tribulații. Pentru sine e rezervată sobrietatea, în timp ce pentru ceilalți, „*tandrețea*”, ca să folosim termenul Sandei Cordoș. În asemenea tandrețuri anamnetice sunt redesenate mai ales chipuri „*obișnuite*” sau „*nenorocoase*”, chiar „*ratate*” și „*excentrice*”. Tot prin consecință, și neprogramatic, Sanda Cordoș observă cum *La apa Vavilonului* suscită interes „*ca o importantă mărturie de generație*”²⁶ – a acelei generații tragice pe care comunismul a suprimat-o pur și simplu, la instaurarea lui dramatică din anii imediat următori celui de-al doilea război mondial, și căreia i s-au conferit sintagme pe măsură – o generație „*retezată*”, cum preferă să-i spună cercetătoarea. Sau, cu un cuvânt al Monicăi Lovinescu ce servește demonstrației, o generație de „*păguboși*”, printre care Monica Lovinescu simte de la bun început că ar face parte.

Când vorbește despre mitologia „*clandestinilor*” ce alcătuiau societatea instabilă, mereu alertă, din jurul familiei Ierunca, Sanda Cordoș îi leagă de veridicitatea unei prezumții a Monicăi Lovinescu, care ar trebui luată cu precauții. Acea că „*locuim mai degrabă la București decât la Paris*”. Precauții, în primul rând pentru că lumea de pelerini care ajunge să se perinde prin living-ul casei Ierunca *nu* este Bucureștiul, nici baremi acela cultural, ci un construct imaginar, o reprezentare subiectivă a lui, un substitut, în iluzia căruia scriitoarea se va așeza, dintr-un anumit moment, cu certa convingere a veridicității.

În contrast, paginile despre sine sunt, zice Sanda Cordoș, mult mai puține ca număr și sunt gardate, oricum de acea, celebră, „*pudoare zbârlită*” care mărturisește continua reticență. Și totuși, atunci când ele se ivesc în structura autoficțiunii, „*Monica Lovinescu atinge o asemenea intensitate în relatare încât aceste fragmente ies din regimul mărturiei pentru a intra în zona spovedaniei*”²⁷ Iar cercetătoarea pune aceste scăpări de la directivele antiafective al scriiturii mai ales în seama „*unui anumit fel al rostirii*”, a unei „*atitudini: autoarea se întoarce spre sine însăși cu o nedegbițată necruțare*”²⁸. Care merge până la autoflagelare, nu doar spre neîncrederea și îndoiala de sine pe care Sanda Cordoș i-o creditează pretutindeni

²⁴ *Ibidem*

²⁵ *Ibidem*

²⁶ Sanda Cordoș, *op. cit.*, p. 126

²⁷ *Idem.*, p. 129

²⁸ *Ibidem.*

în text fără urmă de bănuieți de duplicitate, deși aspectul lor eminentement retoric, de efect artistic, e evident, ci și spre memorarea reprimării amintirilor pozitive și reținerea, în schimb, a celor rele. Ar fi explicabil astfel de ce lipsește aproape integral detaliul vieții ilustrului ei tată, redusă la momente de criză a relației (aici, trebuie să precizăm, suntem rezervați în a fi de acord cu Sanda Cordoș, fie doar și pentru că memorialistica Monicăi Lovinescu va reveni, nu o dată, asupra unor scene de o deosebită tandrețe în care tatăl, marginalizat din planul celor două volume autoficționale discutate, e recuperat cu o lumină impresionantă). Dar momentele de criză față de existența tatălui sunt, în fond, cele mai revelatoare, așa cum e episodul morții lui E. Lovinescu, care se petrece în absența ei. Lucru pe care Sanda Cordoș, deși îl notează cu exactitate, nu e tentată să-l chestioneze mai detaliat ca relevanță psihologică. În fine, „necruțarea” sub semnul căreia așează cercetătoarea întregul demers memorialistic al Monicăi Lovinescu se alimentează mai ales din experiența traumatică a morții mamei, care e consemnată de carte și marchează o a doua cezură fundamentală a existenței și a scriiturii autoarei.

Și pe Al. Cistelean îl frapează, de la prima impresie, obsesia patologică a cenzurii pe care jurnalele Monicăi Lovinescu trebuie să o îndure pentru a se transfigura în memorialistica din *La Apa Vavilonului*. În comentariul pe care i-l consacră Monicăi Lovinescu într-un volum „tematic”, ce hașurează profilul nonficțiunii ca fenomen major al scenei culturale românești din ultimii ani – *Aide-Memoire*²⁹, criticul e de la început suspicios în fața acestei parade autonegatoare: „Se vede, spune el, din această reprimare a adolescenței „diaristice”, că Monica Lovinescu n-a fost eleva lui Camil și la cursurile despre autenticism, căci acolo Camil nu numai că tolera, dar și încuraja, până la agramatism, lipsa de stil și compoziție și, odată cu ea, măcar o parte din componentele eliminate acum cu inclemență”³⁰ Deși nu stăruie prea mult asupra motivelor, Al. Cistelean vede „stricta artisticitate” a „ororii” față de paginile adolescenței, care, spune el, sunt reprimare „în numele esteticii (literare în primul rând, dar nu și în ultimul)”³¹

Memorialistica e deci soluția la îndemână atunci când jurnalul – ca sursă originală – fie nu e suficient de „artist” construit, fie nu are destulă prestanță auctorială, fie pur și simplu lipsește, caz în care e substituit degrabă când cu pagini de corespondență, când cu foi de agendă ținute, arhivistic, în „dosare”, când cu pasaje „furate” din jurnalul lui Virgil Ierunca. „Riscurile” inerente unei asemenea concepții memorialistice, care transforma însemnarea în evocare anamnetică a trecutului, Al. Cistelean le crede a se repercuta în primul rând asupra viziunii cronologice: „Spre deosebire de notația „jurnalieră”, care fixează clipele în conturele ei cade și imediate, criteriul memoriei fuge înainte și înapoi pe axa timpului, așa încât autoarea e adesea nevoită să tragă de condei spre a-l întoarce, cât de cât, la o disciplină, dacă nu chiar la rigoare cronologică”³²

Metamorfoza în autoficțiune aduce însă și, destule, avantaje, din care primul ar fi „privilegiul unei priviri mai „monografice” asupra evenimentelor și oamenilor”, care nu va mai fi, în

²⁹ Al. Cistelean, *Aide-Memoire (aspecte ale memorialisticii românești)*, Editura Aula, Brașov, 2007

³⁰ *Idem.*, p. 135

³¹ *Ibidem.*

³² *Idem.*, p. 136

acest caz „sacrificat pe altarul unei „convenții”, cum e, la urma urmei, „cronologia însăși””.³³ De unde îi apare lui Cistelean și una dintre mărcile autenticității memorialistice – anume „nereprimarea incursiunilor înafara spațiului planificat”³⁴ Sau, cu o expresie plastică a criticului, acea „logică anamnetică a epilogului”. Care, de altfel, acționează egal nu doar asupra evenimentului, pe care îl eliberează din știința limitată a notiței de jurnal, ci și asupra personajelor, care „beneficiază de o privire scutită acum de riscul strictei prime impresii, de metamorfoza contradictorie a acesteia sau de palpațiile cotidiane din suspens-ul istoriei, o privire mai sceptică, desigur, mai detașată, dar care cumulează și sintetizează toate datele, dând deoparte irelevantul sau contradicția ce s-ar putea insinua în lanțul perceptiv înfățișat verigă cu verigă”.³⁵

Numai beneficii, așadar, pe care transformarea în memorial a jurnalului sacrificat le presară din abundență. Ordonare, sistematizare, detensionare, clasificare tematică, depatetizare, sunt elementele benefice ficțiunii biografice, viziunii ei mai pline de relevanță, pe care criticul le indică punctual.

Și Al. Cistelean pune, la originea acestor mecanisme ale depatetizării care au sfârșit prin a desființa, de fapt, jurnalele, în favoarea memoriilor, o „convertire stilistică” în urma căreia dispar sentimentalismele în favoare ironiei, dar și a unei „intelectualizări decisive a scrisului”³⁶, din care exprimarea obsesiilor e eliminată total.

Iar disponibilitatea pentru sondare, din moment ce interioritatea proprie se baricadează, se mută asupra celorlalți, Monica Lovinescu realizând o portretistică pe care criticul o pune în tradiția lovinesciană a „anecdotei valorificate prin sensul ei psihologic și caracterial”.³⁷

Literaritatea portretelor e atât de pregnantă încât unele devin protonuvele – iar Cistelean le admiră în comentariul lui pe aceea picarescă a lui Jean Pîrvulesco, ca și pe a lui Stephane Lupasco, unde umorul însoțește natural admirația și împinge tușele până în proximitatea caricaturii. Tipologia portretelor include, după critic, și o fiziologie a veleitarismului din exil – care portretizează, în cadre nemiloase, o bogată „faună” de indivizi puși pe ascensiune prin orice mijloace, pe care intuiția Monicăi Lovinescu îi demască sec și memorabil. În fine, cele mai numeroase sunt figurile scriitorilor români care se perindă la Paris, multe din ele „nuanțate într-o fascinantă ambiguitate comportamentală”³⁸. Tipologia de caractere propusă de Cistelean îi are la ultimul nivel, acela al autorității absolute, pe cei doi părinți, a căror evocare, depășind timorările inițiale, se fac cu „emoție și frison”, pe măsură ce „Ființa de hârtie a memorialistului se răzbună pe această interdicție și recuperează cele două drame biografice”³⁹

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Idem*, p. 137

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ Al. Cistelean, *op. cit.*, p. 138

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ Al. Cistelean, *op. cit.*, p. 140

³⁹ *Ibidem*

Lui Mircea A. Diaconu⁴⁰, meritul esențial al celor două volume memorialistice i se pare acela că era demitizează imaginea autoritară a temutei scriitoare din exil, oferind-o într-o ipostază inedită, din care judecățile incomode au dispărut și în locul lor se află o oarecare seninătate relativizantă în care instinctele vindicative se domolesc, pe măsură ce textul îndreaptă obiectivul spre sine. „*Ar trebui, crede criticul, să ne luptăm cu imaginea devenită prejudecată, aceea a vocii ferme și parcă impersonale, aproape abstracte, a tonului tăios, inflexibil, incomod, care nu e făcut parcă decât să dea verdicte și să sperie*”⁴¹ De această imagine devenită un mit ce conotează inevitabil negativ, producând panici și iritații în rândul literaților și doar al lor, *La apa Vavilonului* ar putea să ne salveze, crede Mircea A. Diaconu, pentru că e o „*carte în care revolta, dezamăgirile, mirarea, furia sau grația, gingășia, dezgustul sau admirația stau toate sub semnul unei seninătăți parcă iluminate. Monica Lovinescu privește spre sine, spre întâmplările și oamenii care i-au însoțit și i-au umplut existența, fără pasiuni tulburi, nicidecum revanșarde*”⁴² Scriitura nu mai e un tribunal etic intransigent, și nici un „*bici care să flageleze și să sancționeze*”. Cel puțin nu în mod manifest, pentru că, așa cum criticul admite, rămâne absolut valabilă inflexibilitatea ei în fața compromisului. Oricum, totul ar fi tratat, în viziunea lui Mircea A. Diaconu, prin mijlocirea magică a unei „*seninătăți care admiră existența în sine, cu toate ale ei*”.⁴³ Atât de plină de grație și clemență e această seninătate, încât până și marii detestați de altădată sunt acum reevaluați sub auspiciile unei toleranțe mult mai pronunțate.

Rezultă un aspect de album al unei epoci, pe care lectura îl parcurge cu un sentiment preponderent vizual – de altfel, ideea de vizualitate în memoriile Monicăi Lovinescu ni se pare că e invocată cu precădere de către Mircea A. Diaconu. Paginile sunt, astfel, „*alerte, tulburătoare uneori, exacte cel mai adesea*”, citindu-se „*cu pasiunea cu care privești fotografii de epocă*”⁴⁴

Rolul memorialisticii de acest tip ar fi, pentru Monica Lovinescu, supusă unei metamorfoze radicale prin experiența microfonului Europei Libere începând cu deceniul 6, unul recuperator și verificator. O „*identificare a sensului*”. Transformarea paginii originare de jurnal nu are nimic dramatic, ea fiind doar o re-citire a propriei vieți, cu un scop analitic – redescoperirea și redefinirea propriei deveniri. Căutarea sensului ar fi, așadar, supratema întregii construcții memorialistice: „*Va putea să transpară din caleidoscopul de imagini un sens? Iar întrebarea pe care și-o pune la un moment dat Monica Lovinescu însăși*”⁴⁵

Un indiscutabil talent e numit de Mircea A. Diaconu în „*pasiunea reconstituirii calde și în același timp exact, alerte, fără umbră de afectare*”⁴⁶ De altfel, tot caracterul documentar al cărții nu e, din punctul de vedere al criticului, decât un efect secundar, iar „*Miza ar trebui*

⁴⁰ Mircea A. Diaconu, *Monica Lovinescu si avaturile întâlnirii cu istoria*, în „*Contrafort*”, nr. 9 (105), sept. 2003

⁴¹ *Ibidem*

⁴² *Ibidem*

⁴³ Mircea A. Diaconu, *Art. cit.*

⁴⁴ *Ibidem*

⁴⁵ *Ibidem*

⁴⁶ *Ibidem*

căutată în altă parte”⁴⁷ Iar aceasta pentru că dominantă e, peste întregul relief al volumelor, „o senină melancolie, a cărei cauză trebuie identificată în contemplarea faptelor unei istorii fragile în ontologia ei, dar implacabil în realitatea ei”⁴⁸.

Și tot efectul demitizant, demistificator, despre care vorbea de la bun început, i se pare cel mai mare avantaj al viziunii din interior a exilului românesc pe care se întemeiază memoriile Monicăi Lovinescu criticului. Ea are, zice Mircea A. Diaconu, „forța de a vedea oameni vii acolo unde noi nu vedem decât monumente”.

Talentul, despre care Mircea A. Diaconu alege să vorbească nu fără oarecare patetism, e, la Monica Lovinescu, „fundamental etic”, „căci expresia devine pătrunzătoare numai întrucât în spatele ei pulsează anumite crezuri și un anumit fel de a trăi”⁴⁹ Aceași relație subtilă dintre estetic și codul etic al existenței ar explica, de altminteri, și melancolia omniprezentă a textului prin „mesajul ascuns al acestui sacrificiu provocat de istorie”⁵⁰ În primul rând pentru că memoriile sunt scrise după 1989, într-un timp așadar al dezamăgirilor și al sentimentului inutilității, iar apoi pentru că „relația ei cu scrisul (acel scris care putea să fie creator într-un sens prim, și nu deviat, cum se întâmplă în critică sau în ideologie) s-a frânt”. Iar criticul inventariază, destul de convingător, câteva dovezi din confesiunile Monicăi Lovinescu în sprijinul acestei ipoteze dramatice.

Nota de diferență a comentariului lui Mircea A. Diaconu față de o bună parte a receptării operei Monicăi Lovinescu stă în răsturnarea unui postulat aruncat destul de hazardat asupra scriitoarei și pe care l-au preluat, drept bun, destui din cei care au scris, în ultimii ani, despre ea. E vorba de teza conform căreia Monica Lovinescu și-ar fi ratat talentul din pricina angajamentului ei etic, că acesta ar fi fost sacrificat unei istorii care îi cerea să îl suprimă în favoarea militanței. Criticul crede, dimpotrivă, că miza existenței scriitoarei „părea să fie, de la bun început, exclusiv angajarea și nu formarea, cumva gratuită, de sine”. Ceea ce implică acceptarea faptului că devoțiunea pentru un cod etic și bătaia mediatică nu au compromis un talent ci i-au dat, pur și simplu, mijloace de a se manifesta. Iar *La apa Vavilonului* e dovada, incontestabilă, ne face să credem Mircea A. Diaconu, a perenității și validității acestui talent.

Una din cele mai devotate detaliului și de încredere lecturi ale memorialisticii din *La apa Vavilonului* a făcut-o Tania Radu, în numerele 17 și 24 ale revistei 22 din urmă cu doi ani. Sub titlul *Arcanele lucidității*,⁵¹ analiza Taniei Radu pleacă de constatarea caracterului profund confesiv al scriiturii, singular în opera Monicăi Lovinescu (cu excepția, admisă de ea, a cărții scrise prin medierea Doinei Jela, *Această dragoste care ne leagă*).

Dar și de la consemnarea unui amănunt de context, anume acela că seria memorialistică a Monicăi Lovinescu, începută în 1999 cu cele două volume de autoficțiune, sosea la capătul unui deceniu de mare popularitate a memorialisticii (de la

⁴⁷ *Ibidem*

⁴⁸ *Ibidem*

⁴⁹ *Ibidem*

⁵⁰ *Ibidem*

⁵¹ Tania Radu, *Arcanele lucidității I-II*, în 22, nr. 17 și 24/ 2008

Steinhardt și Ion Ioanid la Mihail Sebastian, Ion Ioanid sau figuri apropiate spiritual Monicăi Lovinescu cum erau Jeni Acterian, Adriana Georgescu sau Lena Constante). Instalându-se, așadar, în percepția publică, după încheierea unei serii de dezbateri – nu lipsite de polemici destul de acerb duse mai ales de adepții foarte nou-popularei *political correctness* și după consacrarea, în mentalul public, a unui gen. Poate și într-un moment de epuizare, de fapt, sau măcar de slăbire a interesului pentru acesta.

Oricum, particularitatea analizei Taniei Radu din 2008 e în primul rând aceea că ea se referă la ediție a operelor, într-un unic volum, interesată fiind mai ales de efectele în receptarea cărții pe care metamorfozele produse între timp în lumea culturală și societatea românească le au. E limpede că, așa cum spune autoarea, „*La a doua ediție, într-un singur volum, La apa Vavilonului revine în cu totul alt context. Gălgăirea de iluzii culturale a primului deceniu postdecembrist e azi doar amintire (...) Problemele identitare nu mai mișcă nimic și pe nimeni în raport cu trecerea prin comunism – uneori tocmai dimpotrivă! Cel mult, vedem cum izbucnește prin toate orificiile ciuntitei conștiințe de sine a omului de azi spectacolul individualității sărăcite, golite de miza profundă și cu atât mai avidă de captarea falselor mize, politice îndeosebi*”⁵²

Fiind scrise la sfârșitul anilor 90, memoriile Monicăi Lovinescu au proprietatea de a acoperi ani îndelungați de comunism dar, în plus, își dezvăluie o stranie actualitate prin faptul că există o anume marcă a anilor în care sunt scrise, cu ceea ce Monica Lovinescu dobândise ca impresie subiectivă din România postdecembristă. De unde impresia autoarei că o parte din „*cheile dilemelor de azi*” ar fi recognoscibile cu facilități în scriitura densă a acestor texte autoficționale care, inevitabil, „*intră într-o chimie mereu imprezvizibilă cu prezentul*”, reușind să „*vibreze diferit, să intereseze altfel în timp, iar în timpul din urmă, așa de grăbit, fenomenul e puternic accelerat*”.⁵³

Fără îndoială că timpul accelerează puternic, din moment ce Tania Radu ne asigură că punctele de interes ale memoriilor Monicăi Lovinescu s-au schimbat major la zece ani de la prima ediție. Diferența vine, iar aici nu putem decât să fim de acord cu Tania Radu, în primul rând din detaliul că „*Știm acum mult mai bine care sunt vulnerabilitățile acestei femei extraordinar de puternice, a cărei autoritate culturală și etică, exemplar întregită de consubstanțialitatea de convingeri cu Virgil Ierunca, a acționat decenii la rând și care poate fi din ce în ce mai bine măsurată dincolo de imixtiunea personalizărilor*”⁵⁴

E greu de crezut însă că „personalizarea” celor doi intelectuali deveniți adevărate mituri ale exilului românesc atât înainte de revoluție cât și, într-o formă extrem de agresivă, credem, după aceasta, a slăbit în vigoare. Dimpotrivă, continuăm să asistăm la un fel de tendință de anexare, inclusiv biografică, a lor, de către scriitori din cercul de apropiați al celor doi ori, dimpotrivă, din cercul al doilea, al mai puțin privilegiaților. Pericolul e să ajungem să constatăm că avem, dintr-o dată, mai multe versiuni ale Monicăi Lovinescu și ale lui Virgil Ierunca, funcție de interesele și orgoliile celor care țin să le personalizeze personalitățile. Nu anii 90 au fost debutul unor asemenea orgolioase anexări, și nici ale pulsațiilor tot mai expansive ale mitului ce li s-a creat. Momentul

⁵² *Ibidem*

⁵³ Tania Radu, *Art. cit.*

⁵⁴ *Ibidem.*

incipient a fost chiar moartea lor, din urmă cu patru, respectiv opt ani, când discursurile elitelor intelectuale au dat startul unei stranii bătălii pentru dreptul de a deține monopolul memoriei celei mai exacte, celei mai autorizată, dacă se poate chiar prin girul explicit, din timpul vieții, a celor doi protagoniști. Numai exemplul polemicii recente din jurul cărții ce a mizat pe umanizarea în suferință a Monicăi Lovinescu, alcătuindu-i un portret pe patul de spital și consemnându-i ultimele zbateri de viață – *O sută de zile cu Monica Lovinescu* a Doinei Jela, a fost, credem, destul de relevantă pentru competiția, simptomatică la români, se pare, asupra memoriei unei mari personalități. Doina Jela a făcut o retorică a protestului din acuza că Monica Lovinescu i-a aparținut, prin ultimii ani ai vieții, în mai mare măsură, ca persoană iubită, ei, decât grupului de prieteni vechi, alături de care s-a aflat în întreaga ei activitate din exil și care, la rândul lor, n-au permis ca aceasta uzurpare a monopolului lor asupra personalității scriitoarei să se producă cu una cu două.

Nu credem, așadar, în această pretinsă „mai bună cunoaștere” a adevăratei Monica Lovinescu, după cum nu credem nici în reala îndepărtare a pericolului „personalizărilor” convenabile a imaginii ei. Rămâne însă cât se poate de incitantă ipoteza unor schimbări ale punctelor de interes prin care publicul îi percepe memoriile.

Menirea noilor lecturi ar trebui să fie aceea de a răspunde unei simbolice voințe testamentare Monicăi Lovinescu, conținută chiar într-o formulă cu care se încheie ultima frază a memoriilor – „*acest dialog între ceea ce a fost și ceea ce aș fi vrut să fie*”.⁵⁵ Sunt cuvinte care, zice Tania Radu, „*îi lasă în brațe cititorului o misiune asupra căreia nu fusese prevenit: să refacă veriga invizibilă dintre luciditatea cu care Monica Lovinescu a împărțit cu mulți dintre noi prezentul și, respectiv, chipul iluziilor sale*”⁵⁶ Lucru deloc facil, în structura aglomerată a unei cărți în care și Tania Radu observă efectul „*răscolirii timpului înainte și înapoi, cu dilatări și reveniri total nerespectuoase față de clasicul criteriu cronologic*”, oferind, în plus, un autoportret de tinerețe „*despuiat grațios de orice complezență și disecat la nivelul impulsurilor (...) Neutralizare calmă, igienică, a tuturor efuziunilor*”, așa încât rămânem cu o „*Monica Lovinescu copil, adolescentă, apoi proaspătă studentă hiperactivă pentru cauzele colectivității (...) cineva în care cea care scrie are grijă să se regăsească în datele esențiale, cele care s-au păstrat mai târziu și ar putea fi încă verificate*”⁵⁷

Din anii formării intelectuale, Tania Radu reține, surprinsă, mândria de a fi fiica lui E. Lovinescu și asumarea unei formații intelectuale din care își reneagă orice merit. Chiar dacă nu e mai puțin orgolioasă atunci când subliniază tema lucrării de licență și profesorul îndrumător – Michel Dard, sau planul unui doctorat parizian – niciodată pus în practică.

Lectura Taniei Radu are meritul de a urmări cu migală detaliile – și de a reface o cronologie pe care epicul dens al memoriilor și temporalitatea expansivă, manipulată mereu după folosul expunerii, o ocultează. Cu atât mai mult are acest merit important, cu cât în ultimii ani comentariile asupra Monicăi Lovinescu încep să se practice în deplină autonomie (a se citi ignoranță) față de textele ei. Într-o sublimă evitare a lecturii adevărate, procedându-se la aproximări și rezumări puse în scopul unor demonstrații.

⁵⁵ Monica Lovinescu, *La apa Vavilonului 2 1960-1980*, Editura Humanitas, București, 2001

⁵⁶ Tania Radu, Art. cit.

⁵⁷ *Ibidem*.

Atentă, deci, la dinamica faptelor, Tania Radu sesizează, nu o dată, simetrii suspecte, pe care le aduce în discuție, le oferă ca piste posibile pentru abordări viitoare. O astfel de simetrie e între imaginea Monicăi Lovinescu din primii ani la Paris și ultima imagine a scriitoarei, rămasă să ducă o luptă de una singură o luptă chinuitoare cu boala.

O altă sugestie valoroasă ni se pare, în interpretarea Taniei Radu, aceea legată de momentul morții marii iluzii a întoarcerii în țară când, la începutul anilor 50, Monica Lovinescu își așteaptă rândul în fața oficiului parizian pentru azilanți și, înregistrând privirile indifferente ale francezilor, devine ea însăși indiferentă la ceea ce i se petrece.

În fine, punctul de forță al lecturii Taniei Radu e identificarea celor patru figuri emblematice care „își împart neîndoielnic spațiul panteonic, dar în proporții greu de cuantificat”, în memoriile scriitoarei. E vorba, desigur, despre Eliade, Ionescu, Cioran și Noica, față de care „*admirația nu e mai mare decât exigența, nici invers, unitatea de măsură e maximalistă, chiar și atunci când intră în calcul afecțiunea ireductibilă, ca în cazul lui Mircea Eliade*”⁵⁸ În ierarhia de război a Monicăi Lovinescu, paradoxul face ca cei patru să fie, zice Tania Radu „*generaliz*”, adică nu cei prin care se duce, propriu-zis lupta. Mai mult, relația pe care o are cu ei scriitoarea oferă destule chei de înțelegere a rolului pe care aceasta și-a asumă și a mizelor pe care le atribuie scrisului. Demontând destule linii de acuzare, care se grăbiseră, încă din primii ani postdecembriști, să vorbească despre laxitatea criteriilor estetice ale scriitoarei, care era rezervată față de calitatea unor scriitori ce pactizaseră cu regimul.

Tania Radu oferă, folosind materialul memoriilor, exemplul „*execuției din iubire*” a lui Noica, ruptura de un deceniu cu Ionescu din pricina refuzului unei colaborări, dar și Cioran, față de care comentatoarea observă o dezamăgire de a nu găsi un aliat „*mai puțin teoretic*”. De fapt, unicul portret care „*admite în judecăți prezența din plin a afecțiunii*”⁵⁹ rămâne acela al lui Mircea Eliade, probabil, spune Tania Radu, datorită „*generozității lui îmbibate de o anume naivitate, devotamentului special pentru cauza exilului*”⁶⁰

Tania Radu explică și prudența, neutralitatea Monicăi Lovinescu față de grupul de la Păltiniș și cu întregul proiect de reconstrucție culturală al lui Noica pe care îl desconsideră și îl denunță la tot pasul drept inefficient. Le explică prin diferențele inerente generației, dar observă cum, în pofida dezacordului principial cu Noica, îi recunoaște întotdeauna pe deplin meritul acțiunii de anvergură iar discipolilor săi – Liiceanu sau Andrei Pleșu – le devine o prietenă și o aliată de încredere, rămânând astfel până la sfârșitul vieții.

În fine, dacă mai trecem în bilanțul analizei Taniei Radu și sublinierea calității și a semnificației estetice deosebite a portretelor (comentatoarea reconstituind, din semi-portrete alăturate, un superb crochiu al lui Virgil Ierunca) – ajungem fatalmente la o constatare stranie: abordarea ei, care pomenise promisiunea punctelor noi de lectură și garantase inevitabilitatea actualizărilor memoriilor Monicăi Lovinescu nu face decât să autentifice, cu accente și nuanțări mai pronunțate, elementele deja clasice ale receptării acestor texte și aduce doar câteva sugestii cu adevărat incitante prin deschiderea

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ Tania Radu, *Art. cit.*

⁶⁰ *Ibidem*

hermeneutică pe care o oferă. Dar meritul Taniei Radu e că readuce textul memoriilor în drepturile lui depline în cadrul comentariului, propunând o lectură sistematică, atentă la detalii și, astfel, reactualizând de fapt, prin întâietatea acordată literei scrise, interesul acestui experiment de autoficțiune.

La apa Vavilonului rămâne o operă atrăgătoare însă și (sau mai ales) dincolo de problematica atât de populară printre comentatori a condiției sale de gen literar, a apartenenței la ficțiunea intimă și a modului inedit în care scriitoarea semnează, în paginile ei, pactul ficțional. De altfel, lucrurile esențiale despre convenția în care aceste memorii sunt scrise s-au spus și ele pot fi rezumate în câteva enunțuri a căror validitate e neîndoieabilă. E limpede că asistăm, în paginile din *La apa Vavilonului*, la expunerea unei mecanici a transcrierii consemnării diaristice în text autoficțional și că scriitura relevă deopotrivă șantierul acestei metamorfoze și mutațiile de viziune pe care ea le importă. E la fel de indubitabil că asistăm la o cenzură explicabilă psihologic, poate, previzibilă cunoscând modalitățile de manifestare ale conștiinței Monicăi Lovinescu din celelalte opere ale ei, a afectivității și, în primul rând, a vârstei afectivității care e suprimată din planul memorialistic, fiind decretată drept inferioară... estetic. Când, de fapt, ea conține un pericol pe care conștiința nu-l poate admite, pentru că are, avea, abilitatea de a deschide explorării un teritoriu al primilor ani de viață când vulnerabilitățile, predispozițiile, traumele s-ar fi putut revela oferind soluții crizelor identitare pe care conștiința scriitoarei le trăiește la maturitate. Timpul acela afectiv al adolescenței trebuie însă pecetluit, și *La apa Vavilonului* face acest oficiu ocultant, pentru ca nu cumva ceva din naivitatea, din inocența pe care i-o putem doar presupune, să agraveze suplimentar trauma pierderii mamei și pe aceea a dispariției, mai timpurii, a tatălui.

Memoriile preferă deci să se focalizeze pe ființa matură, pe adultul care se instalează în exil ca într-un timp suspendat, intermediar, dar care își transformă refugiul într-o menire, într-un destin. Pentru că pauza de teroare pe care o instaurează comunismul nu durează un an sau zece, ci aproape o jumătate de secol.

Și elementele estetizante ale memoriile au fost identificate și supra-identificate, prin perpetuă re-invocare, în comentarii. Am spune că ele sunt inerente procesului de ficționalizare cărui Monica Lovinescu își predă însemnările de Jurnal, că erau, practic, inevitabile și că în sine nu spun, în fond, nimic relevant despre natura memoriilor.

Insistența pe mecanismele scrierii prin care memoriile au devenit așa cum sunt iar timpul pe care îl reprezintă epic apare așa cum o face ni se pare contraproductivă pentru că nu aduce beneficii, nu actualizează prin nimic și nu oferă soluții de acces cu adevărat valide spre fondul acestei secțiuni esențiale a operei Monicăi Lovinescu.

Propunerea noastră de lectură e, tocmai de aceea, una mult mai modestă: acceptarea memoriilor Monicăi Lovinescu și ale lui Virgil Ierunca, a Jurnalului lor dar și a cărților lor de critică literară sau eseu, drept perspective eminentemente subiective, coordonate de un principiu personal al înaltei exigențe morale, asupra unei istorii recente care e, încă, un *story in progress*. Ferindu-ne de ispita confruntării versiunilor Monicăi Lovinescu cu istoriile mai oficiale, și ferindu-ne să radicalizăm vreuna din pozițiile pe care

naratorul-autor și le arogă în text. Nici față de sine, nici față de scriitură, nici față de realitate.

Orgoliile trebuie să fi dispărut, credem, din dezbaterea operei Monicăi Lovinescu. Chiar și obiectiv, prin retragerea inevitabilă de pe scena publică a pușinilor rămași dintre aceia care s-ar mai putea simți lezați, în onoarea lor de predecembriști, de unul sau altul dintre verdictele Monicăi Lovinescu. Așadar, un prim strat al tentațiilor de a deforma fondul memoriilor probabil că s-a dizolvat împreună cu aceste orgolii. Cu ele, trebuie că au început să se dizolve și pasiunile politice care, poate, mai puteau fi, în urmă cu un deceniu, răscolite de opțiunile radicale ale Monicăi Lovinescu pentru democrație și de contestările ei dure ale partidelor și oamenilor politici care putea fi suspectați că ar fi avut un trecut legat de comunism. De unde un nou grad de eliberare a lecturii, care nu mai e ținută, de acum, nici să elaboreze modalități de a pune în acord tranșanța nemiloasă a scriitoarei față de peisajul politic.

Rămâne, lecturii, să descopere, prin Monica Lovinescu, o mărturie plină de culoarea autenticității a lumii apuse a comunismului. Cu marile conflicte pentru dramul de liberalizare prin care se zărea cerul, cu sistemul polițienesc de supraveghere a individului și cu practica generalizată a delațiunii, cu refugiul intelectualului în biblioteca personală și în scris, în practica mistică a unei literaturi capabile să îi ofere rezistența prin cultură. Cu mitologia unui exil din care face parte, ca o figură tutelară, scriitoarea, învăluit în incertitudinea distanței și incapacitatea celor din țară de a-și înfrânge total fobiile și a vedea limpede chipurile celor din exterior prin pâcla cenzurii.

Cea mai adecvată ar fi o lectură care să poate revela, în adevărata lui anvergură, sistemul de circulație a culturii, ca o armă la îndemâna oricui împotriva conformismului și uniformizării gândirii, a retoricii de lemn a aparatului de stat. Resursele inimaginabile azi de satisfacție morală a celor care izbuteau să își păstreze demnitatea, refuzând pactul cu puterea, coruperea gândirii. A celor care învingeau ispita unui materialism acaparator și dezumanizant, ale cărui reminiscențe le mai putem simți, încă, și azi, în societatea românească.

Memoriile Monicăi Lovinescu ne oferă o versiune creditabilă a unor asemenea dimensiuni ale trecutului recent, pentru că versiunea ei e trăită cu un grad de expunere maxim al propriei ființe. Și profitând de distanța de protecție a exilului, care, dacă nu garantează imunitatea absolută, girează cel puțin libertatea necesară a judecării și, mai ales, a expresiei.

Un întreg complex semantic al literaturii ca mediu al relației cu dictatura și al negocierii libertății s-a putea pierde dacă el nu ar fi stocat în genetica memoriilor și a întregii opere a Monicăi Lovinescu. Citind memoriile autoarei, se dezvăluie un infinit șir de referințe de subsol ale literaturii ce se publică în România anilor comuniști. Ceea ce devine ininteligibil cititorului de azi ce nu are o reprezentare directă a experienței unei dictaturi, de la necesitatea codului și funcționarea subversivității într-un roman șaizecist și până la dialectele de comunicare aparte dintre autor, public și criticul literar – e explicat cu extraordinară relevanță de paginile acestea autoscopice care, împreună cu propria imagine,

oferă cu sârguință acces la subteranele unei realități care azi devine tot mai mult asemănătoare, prin dificultatea de a o accepta drept verosimilă, unei ficțiuni.

Bibliografie:

- Cistelean, Al., *Aide-Memoire (aspecte ale memorialisticii românești)*, Editura Aula, Brașov, 2007;
Cordoș, Sanda, *În lumea nouă*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003;
Diaconu, Mircea A., *Monica Lovinescu și avaturile întâlnirii cu istoria*, în „Contrafort”, nr. 9 (105), sept. 2003;
Lovinescu, Monica, *La apa Vavilonului*, vol. I., Editura Humanitas, București, 1999;
Lovinescu, Monica, *La apa Vavilonului*, vol. II, 1960-1980, Editura Humanitas, București, 2001;
Radu Tania, *Arcanele lucidității I-II*, în 22, nr. 17 și 24/ 2008;
Sălcudeanu, Nicoleta, *Patria de hârtie. Eseu despre exil*, Editura Aula, Brașov, 2003.

MATEIU I. CARAGIALE: „STRANIETATE” ȘI CANONICITATE

Mateiu I. Caragiale: Strangeness and Canonical Value

Laurențiu HANGANU¹

Abstract

The article analyses Mateiu I. Caragiale's work in the light of the modern relationship between strangeness and beauty, which, pointed out by Edgar Allan Poe ('there is no exquisite beauty without some strangeness in the proportion'), and, later, Baudelaire ('Le Beau este toujours bizarre'), was made into a critical principle by Harold Bloom's *The Western Canon*. Taking into account the modern equivalence between eccentricity and literary value, the writing of Mateiu Caragiale reveals the fundamentals of its power of fascination and establishes its relevance as a turning point for the Romanian literature as an aesthetic phenomenon.

Keywords: modernism, Western canon, strangeness, aestheticism

Modernitate și canonicitate

Scriere „singulară”² și „izolată”³, producție cu „caracter hibrid”⁴ și „imposibil de subsumat unui gen anume”⁵, narațiune cu o „savoare ciudată”⁶ aparținând „celui mai bizar scriitor român”⁷, *Craii de Curtea-Veche* are, în gradul cel mai înalt, „stranietatea” insondabilă și fascinatorie care, semn al irumpției contranormative a originalității creatoare, se constituie în garanția statutului canonic – în sens modern – al unei opere literare⁸. În contrast cu viziunea tradițională, pentru care desăvârșirea estetică înseamnă, în termenii lui Toma de Aquino, *consonantia, claritas și integritas*, urmărind să inducă receptorului, prin simetria și euritmia liniilor sale, o stare de luciditate meditativă și distanțare imperturbabilă, accepția modernă a frumosului, în orizontul căreia se desfășoară scrisul lui Mateiu Caragiale, are drept notă definitorie ex-centricitatea – ciudățenia, bizareria și singularitatea – înfiorarea sumbră și neliniștitoare care, dizolvând limitele apotropaice ale formei apolinice, transmută contemplativitatea în fascinație și sentimentul de siguranță și echilibru în senzație de disonanță, incertitudine și vertij.

Descumpănit, și el, de singularitatea „cântecului de sirene”⁹ al textului matein, G. Călinescu transferă, în portretul pe care i-l face scriitorului în *Istoria literaturii române de la*

¹ Cercetător științific gr. II, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române.

² Matei Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Editura Polirom, Iași, 2007, p. 321.

³ Mihai Zamfir, *Palatul fermecat. Antologia poemului românesc în proză*, Editura Minerva, București, 1984, p. 223.

⁴ Ovidiu Cotruș, *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, Editura Minerva, București, 1977, p. 107.

⁵ Alexandru George, *Mateiu I. Caragiale*, Editura Minerva, București, 1981, p. 97.

⁶ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1986, p. 900.

⁷ Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, Fundația pentru Literatură și Artă, București, 1938, p. 195.

⁸ Cf. Harold Bloom, *Canonul occidental. Cărțile și Școala Epocilor*, traducere de Delia Ungureanu, Grupul Editorial Art, București, 2007, p. 32.

⁹ Ion Negoitescu, *Istoria literaturii române*, vol. I, Editura Minerva, București, 1991, p. 223.

origini până în prezent, sentimentul de stranie și contrarie generat de lectură, netăgăduit altminteri, asupra personalității empirice a autorului, într-un act de proiecție psihologică a cărui justificare, argumentată prin anacronismul vestimentar al omului ce traversa piața bucureșteană Sfântu Gheorghe într-o zi de iarnă interbelică, este una doar parțială și finalmente ineficace, de vreme ce demersul analitic sfârșește prin a-l situa pe fiul natural al lui I.L. Caragiale – tratat cu învederată și psihanalizabilă condescendență – tocmai în „grupa suprarealiștilor”. În fapt, validitatea – câtă este – a radiografiei critice călinesciene se regăsește în plasticitatea formulărilor paradoxale (scriere a unui „ratat superior, mai valabil decât izbutiții”, care „valorează nu prin ceea ce este, ci prin ceea ce sugerează”), a căror pregnanță expresiv-oximoronică nu este altceva decât recunoașterea intuitivă a echivalenței – definitive pentru modernitatea teoretizată de Edgar Poe și Baudelaire – dintre „ciudățenia” operei și „aerul ei de puternică originalitate”¹⁰.

În ordine conceptuală – într-o istorie literară definitiv sedusă de figura „ultimului Caragiale” –, amprenta noii canonicități își propagă efectul hipnotic-deconcertant ca ambiguitate taxinomică, «stupefiind» rațiunea clasificatoare și închizând-o, insidios și perfid, în cercul vicios al strădaniilor, compulsiv reluate, de cuprindere și fixare a scrierii în interiorul granițelor normative general acceptate – travaliu teoretic care sfârșește însă, de cele mai multe ori, în zona indeterminării și aporiei („*Craii de Curtea-Veche* este tot ce poate fi mai puțin roman istoric”¹¹; „Format din patru capitole – mai just patru lungi poeme”¹²; „Romanul (e un fel de a zice roman)”¹³), atunci când nu se abandonează de-a dreptul «dogicii» negative a gândirii apofatice („Cartea d-lui Mateiu Caragiale nu e un roman”¹⁴; „*Craii de Curtea-Veche* nu este un roman în înțelesul propriu al cuvântului”¹⁵; „Cartea nu se supune nici pe departe regulilor romanului, dar nici măcar acelorale ale stilului narativ”¹⁶). De unde mulțimea neclarităților și a impasurilor argumentative, care prelungesc involuntar „taina” operei mateine în discursul interpretativ și tulbură balanța judecății estetice, dezechilibrând-o când într-un sens – al abordărilor metodologice ratate, al neînțelegerilor și al opacităților idiosincratice –, când în celălalt – al inflației hermeneutice și al supralicitării conștiinței critice auctoriale, până într-acolo încât romanul *Craii de Curtea-Veche* ajunge să fie socotit, alături de scrieri precum *Paradisul suspinelor* a lui Ion Vinea, „momentul dezagregării prozei narative de tip clasic” și al „impunerii unui nou tip de proză”¹⁷, ba chiar prototipul de structură narativă deschizătoare de drumuri către paradigma postmodernă.

Neexplicitată ca atare, cheia controverselor legate de statutul categorial al scrierii lui Mateiu Caragiale este de căutat însă nu în dimensiunea sincronă, didactic-academică, a

¹⁰ Cf. G. Călinescu, *op. cit.*, p. 900.

¹¹ Perpessicius, *Prefață la Mateiu I. Caragiale, Opere*, Editura Fundațiilor Regale, București, 1936, p. VI.

¹² Pompiliu Constantinescu, *Craii de Curtea-Veche*, în „Acțiunea”, 21 nov. 1929.

¹³ Nicolae Manolescu, *Necunoscutul Mateiu Caragiale*, în „Contemporanul”, nr. 16/ 1966.

¹⁴ Al. A. Philippide, *Mateiu Ion Caragiale: „Craii de Curtea-Veche”*, în „Viața românească”, nr. 4/1929.

¹⁵ Edgar Papu, *Mateiu Caragiale și structura excepției*, în vol. *Din clasicii noștri*, Editura Eminescu, București, 1977, p. 167.

¹⁶ Alexandru George, *op. cit.*, p. 97.

¹⁷ Alexandru George, *op. cit.*, p. 107.

tiparelor, normativelor și canoanelor, ci în aceea politic-diacronică a schimbărilor și permutărilor aduse de viziunea modernă în ierarhiile literare: astfel, dacă până în secolul al XVIII-lea romanul trecea drept o specie literară umilă, lipsită de aura de noblețe a marii arte – o creație fără reguli precise, marginală și versatilă, întotdeauna gata a se adapta la cerințele unui public puțin cultivat –, gândirea postiluministă provoacă o dislocare fără precedent a scării de valori tradițional consfințite, la capătul căreia specia romanească ajunge să fie socotită, cum bine se știe, drept forma estetică cea mai complexă a modernității literare. În această perspectivă, pe măsură ce își afirmă și consolidează o poziție din ce în ce mai autoritară, romanul tinde să-și aproprieze nu numai măreția și gravitatea sferelor tematice înalte – accesibile altădată exclusiv poemului epic sau tragediei – ci și veleitățile vechii ideologii a nobleții, provocând reșezarea paradigmelor interpretative și deplasând problematica acceptării diversității formelor artistice din aria contingentei factuale în zona ideatico-normativă, a rigurilor, prescripțiilor și impunerilor. În consecință, lipsa de conformare a noilor creații la exigențele canonice proaspăt instituite – precum realismul, simbolismul ori naturalismul – a dus, mai cu seamă într-o literatură aflată în plin proces de afirmare a propriei identități, la importante oscilații în apreciere și imprecizii evaluative, declanșând, în cazul emblematic al *Crailor de Curtea-Veche*, o capcană a controverselor și a disputelor inepuizabile. De aceea, pentru a pune între parantezele istoriei literare o dezbatere prolixă și, în ultimă instanță, infructuoasă, este imperativ necesar a readuce în atenție câteva considerații ale lui Friedrich Schlegel din 1800, care, în *Epistola despre roman*, sublinia faptul că „un roman este o carte romantică”, înțelegând prin „romantic” „nu numai un gen, ci un element al poeziei, care poate predomina în măsură mai mare sau mai mică, dar care nu poate lipsi niciodată cu desăvârșire”. Ca urmare, răspundea încă la acea dată gânditorul german tentativelor teoretice ale unor contemporani de subordonare totală a romanului față de imperativele genului epic, „nici nu-mi pot imagina un roman decât alcătuit dintr-un amalgam de substanță epică, lirică, dramatică”¹⁸.

Că opera lui Mateiu Caragiale are un substrat în esență romantic, lucrul se observă fără dificultate din orice perspectivă metodologică, fie ea *istoric-comparatistă* – în recurența de teme și motive definitorii, precum melancolia, „patima nopții”¹⁹, revolta, demonismul, singurătatea, exotismul, evaziunea în vis, *structuralistă* – în dualismul compozițional și stilistic, coroborat cu simetria savantă și periodicitatea muzicală ale frazei, *fenomenologică* – în cristalizarea nucleelor imaginare în conformitate cu figurile arhetipale ale coborârii, exilului, rătăcirii și reintegrării, *psihanalitică* – în flagranța dihotomiilor psihologice, consistența fantas(ma)tică a personajelor și narcisismul auctorial, ori *poststructuralistă* – în caracterul sincopat al tramei narrative, ambivalența simbolică a imaginilor și anticonformismul politic al concentrării interesului creator asupra individualității ex-centriche. Un substrat decelabil în stare genuină în poemul *Singurătatea*, care vădește în ritmurile sale elegiace – „voluptuoase și triste”, asemenea valsului domol al lui Pantazi –

¹⁸ Friedrich Schlegel, *Epistola despre roman*, traducere de Doina Condrea Derer, în *Arte poetice. Romantismul*, Editura Univers, București, 1982, pp. 11–12.

¹⁹ Ovidiu Cotruș, *op. cit.*, p. 32.

mărcile singularizante ale atitudinii și expresivității veacului al XIX-lea: „Melancolia face în pieptu-mi să tresalte/ Neînțelese doruri, în vreme ce-așipind/ Ființa mea de astăzi, în locu-i răsar alte/ Vechi suflute apuse, mult mândre, mult înalte/ Zguduitoare patimi cu foc mărturisind.// [...] Nostalgică gândirea-mi în voie pribegește/ Și nesfârșit de tristă, se pierde, se topește/ Într-un noian albastru de mistice visări...” Publicat în 1929, dar scris probabil cu mult înainte, unicul poem cu sonorități eminesciene al lui Mateiu Caragiale proiectează asupra „tâmplei de icoane” din ciclul *Pajere* (apărut în periodice între 1912 și 1916) lumina difuză a trăirii care, modulată estetic de priveliștea tristă a ruinelor (*Curțile Vechi*) și fantasticul vedeniei și nălucirii (*Clio, Grădinile amăgirii*), lasă să se desprindă contrapunctic, în reflexia aceleiași partituri, tăietura severă a basoreliefului portretistic (*Călugărița, Aspra*), cruzimea trufașă a războinicului (*Lauda cuceritorului, Portretul războinicului*) și elanurile înghețate în emailuri ale stemelor și blazoanelor (*La Argeș, Clio*) – la fel cum, în ordine formală, ritmicitatea declamator-muzicală a versului lui Bolintineanu (*Sibastrul și umbra*) își află complinirea restrictivă – iar nu adversitatea antinomică – în disciplina și gravitatea compozițională proprii sonetului. În această perspectivă, apropierea de parnasianism, neoclasicism ori simbolism invocate de critica de întâmpinare, legitime până la un anumit punct, ajung să umbrească și să disimuleze (așa cum observa Ovidiu Cotruș) adevăratele semne ale pătrunderii în discursul poetic matein a elementelor și accentelor moderniste: este vorba, în esență, despre figura nietzscheeană a războinicului-cuceritor – viril, sanguinar și amoral – și, mai ales, de turnura decadentă a sensibilității romantice coborâte în amurg: „De veacuri, părăsite pe-ascunsele coline,/ Zac curți pustii... Acolo tăcerea stăpânește/ Și-n verde mantă mușchiul cuprinde și-nvește/ Surpata zidărie și frântele tulpine” (*Curțile Vechi*). Deloc întâmplător, poemul cel mai apreciat și citat de istoriile literare este *Trântorul*, în care tresărirea de o clipă a sângelui războinic răscumpără prin iluminare anamnetică sleirea prezentului decăzut: „În trândavă-aromeală stă tolănit grecește/ Urmașul lor. Urât e, bondoc, sașiu, peltic./ El antereu alb poartă, metanii și işlic./ În puf, în blăni și-n șaluri se-ngrașă și dospește.// [...] Îl leagănă maneaua, e veșnic beat de vutcă,/ Să-ncalece i-e frică, pe brațe-l duc la butcă;/ Dar, el, ce os de Domn e și viță de-Împărat,// Ades, făr’ să-și dea seama, își mângâie hangerul,/ Și când în fața morții odată s-a aflat,/ În trântorul becisnic s-a deșteptat boerul”.

Ficțiune și esteticism

Întrezărită în tendința imaginarului poetic de transgresare a posturilor și tiparelor romantice, dimensiunea modern-decadentă a scrisului lui Mateiu Caragiale se dezvăluie fastuos în nuvela *Remember*, ale cărei parfumuri tari și luciri enigmatice ademenesc conștiința receptoare, sedusă de muzicalitatea incantatorie a frazei, în labirintul oglinzilor infinite, autoscopice și echivoce, al existenței estetice. Istorie a unui „fapt divers atroc” (cel mai probabil o crimă pasională), povestea misteriosului lord Aubrey de Vere, aristocratul englez ce-și transpune metonimic simbolică sângelui în albastrul machiajului și în apa litificată a safirelor de Ceylan, își degajă semnificațiile condensate nu prin

înlănțuirea fragmentelor scenice într-o dinamică narativă – a cărei iluzorie consistență se naște în chip mecanic, din ceremonialul gol al spunerii („Sunt vise pe care parcă le-am trăit cumva și undeva, precum sunt lucruri viețuite despre cari ne întrebăm dacă n-au fost vis. La asta mă gândeam deunăzi seara când [...] am dat peste o scrisoare care mi-a deșteptat amintirea unei întâmplări ciudate”) –, ci prin rafinata punere în scenă și focalizare a instanței auctoriale, ale cărei fațete se juxtapun și augmentează în orizontul filigranat al scrierii ca tot atâtea ipostaze ale imaginarului *fin-de-siècle* european. Astfel, estet-decadentă – în sensul conotând artificialitate și antinaturalism – este întreaga viziune regizorală în care sunt înrămate, prerafaelit, tablourile ficționale ce se urmează diaporamatic, de la galeria de artă berlineză Frederic, cu pânzele sale vechi, purtând semnăturile lui Ruysdaël, Van Dyck și Van-der-Faës, și din care privesc, surâzând hieratic, lorzi din alte vremuri, „înmulțit înrudiți” și izomorf reprezentați ca imagini mișcate ale aceleiași identități, până la rachieria neerlandeză, cu miresmele sale exotice de Java și Antile și pereții îmbrăcați în stejar afumat, pe polițele cărora se răsfășă, în neclintire muzeală, ulcioare de Delft; decadent este însuși Berlinul începutului de veac, spațiul citadin prin excelență, riguros delimitat și pietruit, cu terase ninse de petale de trandafiri și fântâni iluminate feeric, ale cărui parcuri, forme îmblânzite estetic ale unei naturi sălbatice și amenințătoare, se conturează ca reflexii speculare ale peisajelor melancolice zugrăvite de pictorii olandezi, în preajma cărora se regăsesc, în reminiscențe livrești, fereastra înaltă luminată la ore târzii, licărind sibilinic între „case oarbe”, din *Perdeaua cărmezii* a lui Barbey d’Aureville, ori canalul „sinistru” din romanul lui Georges Rodenbach *Bruges-la-morte*, cu ape fumegoase și maligne, pe care alunecă în tăcere trupurile sinucigașilor înecați.

Coborât parcă dintr-o cadră a maștrilor clarobscurului, într-o clipă de extatică întrepătrundere a fantasmaticului cu realul, sir Aubrey de Vere – «holograma» scânteietoare și halucinogenă a eului estetic matein – traversează ecranul ficțiunii cu nepăsarea și trufia rece a urmașilor lordului Brummel, polarizând în singularitatea înfățișării excentrice a dandy-ului tensiunile violente și obscure ale tectonicii originalității și coagulând în plenitudinea mitică a personalității, non-tangibilă și autosuficientă, noul ideal al timpurilor moderne – *homo aestheticus*:

Pudra cu care își văruise obrazul era albastră, buzele și nările și le spoise cu o vopsea violetă, părul și-l poleise, presărându-l cu o pulbere de aur, iar ochilor le trăsese jur-împrejur largi cearcăne negre-vinete ce-i dădeau o înfățișare de cântăreață sau de dănțuitoare. Încolo, îmbrăcat tot fără cusur, în frac albastru, sub mantaua ușoară de seară, cu orchideea la cheutoare, nelipsindu-i nici brățara de la mână, nici inelele din degete. [...] Dar toată această migăloasă găteală nu era la dânsul decât un amănunt dintr-un întreg desăvârșit, de o fericită armonie. Aubrey de Vere avea un creier de minune alcătuit și un duh scânteietor, el ar fi făcut fala clubului cel mai închis și nu s-ar fi simțit la strâmt nici într-o adunare de cărturari [...]. Atât am putut afla din viața lui: că văzuse multe, cutreierând mări și țări și că citise și mai multe, prea multe chiar, pentru anii lui, fiind fost cu puțință să fi amestecat ce văzuse cu ce citise, sau să fi privit cele văzute prin geamul înșelător al citirii, care laolaltă cu bogăția îi cam sucise capul deși, de la fire, avea judecata limpede și rece.

Înrudit cu Dorian Gray, cu care împarte narcisismul structural, cruzimea inocentă și veghea complice a oglinzilor și tablourilor – din care, în aparență desprins, continuă

inexorabil să facă parte –, dar și cu *Des Esseintes* al lui K.-J. Huysmans, de care îl leagă pasiunea pentru florile rare, voluptatea răsfoirii cărților cu legături scumpe în „sopțuoasa singurătate a odăilor cu oglinzi adânci”, precum și predilecția pentru „băuturile cele mai dulci și mai parfumate, asemenea unor nestimate topite, ațâțătoare de visări exotice și de îndepărtate nostalgii”, Aubrey de Vere își revelează straniețea în «apariții» și «stingeri» meteorice – de la silueta insolită și eterică, părănd „a trăi [...] în afară de orice lume”, a tânărului vizitator din muzeul Frederic, trecând prin amăgitoare «coborâre» și «fixare» în zona umanului comun a „prietenului” așezat alături de narator pe lavița rachieriei neerlandeze („acolo, parcă nu mai eram străini unul de altul”), până la alteritatea radicală, corespunzând «soarelui negru» alchimic, a femeii îmbrăcate în rochie de fluturi zărită târziu în noapte pe străzile pustii ale Berlinului:

Trecea o femeie înaltă, cu un bogat păr roșu sub o pălărie mare cu pene, o femeie slabă și osoasă, fără șolduri și fără sâni, într-o rochie strămtă de fluturi negri. Ea pășea țepănă ca o moartă, care ar fi împinsă sau atrasă de o putere din afară, străină de voința ei, spre un țel tainic în noapte. Nu știu de ce nu mi-a venit să cred că e o femeie ca toate femeile, din capul locului, chiar înainte ca în ochii ei țintiți mari, ce arătau a privi înăuntru, și în trăsurile feței sale prea sulimenite să-mi pară a recunoaște... Dar, mai trebuia să mă îndoiesc, mai putea fi numai o bănuială când în mâna cu degete lungi rânjeau șapte safire de Ceylan?

Jocul metamorfozelor desfășurate în apele abisale ale oglinzii textuale se încheie în noaptea „de catifea și plumb”, mirosind „a taină, a păcat, a rătăcire”, în care, epuizat de insistența autoscopică a privirii auctoriale („mă simțeam îmboldit de o curiozitate josnică, ce m-a făcut câteva seri să pândesc mereu pe acolo”), magnificul chip al lui Aubrey de Vere este pe punctul de a se destrăma și risipi, dizolvându-și elocvența polimorfă în incoerență și nondeterminare („Împotriva obiceiului lui, vorbea pripit și tremurat, rugându-mă să rămân cu el [...]. Îl simțeam cum dărdâie din toate încheieturile, scuturat de friguri, și vedeam cum ochii aci i se ținteau în gol, sticloși ca ai femeii cu păr roșu, aci îi lăcrămau lăncezi și pierduți”), pentru ca, recompus într-o ultimă licărire, literar-mimetică, a safirelor de Ceylan („Să fi avut pietrele lui virtuți ascunse? Treptat se redobândise pe sine, se îndreptase, înțepase nările și acum sta țepăn, rece și mândru, foarte mândru”), să pășească, semeț, către momentul căderii cortinei – final care, desemnat ca «moarte» în planul secundar al istoriei narrative, nu este decât întoarcerea în oglindă a vedeniei vremelnice desprinse din gheața propriei substanțe. Înțeleasă în termenii paradigmei vieții ca operă de artă, „existența este absolut «artificială», adică își este propriul produs”²⁰, scrie Cornel Mihai Ionescu, aglutinând în dimensiunea amorală a ființării autotelice pulsivitatea dorinței și obiectul ei fantasmatic și identificând în spațiul nespațial al suprapunerii dintre realitate și fantezie personalitatea și *persona*, individul și „umbră” sa, psihologică și estetică deopotrivă: „Adevărata construcție estetică nu este textul ca atare, însuflețit, încă, de o exigență de «verosimil» al misterului și de credibilitate a straniului, ci această plăsmuire cu

²⁰ Cornel Mihai Ionescu, *Hermă pentru Aubrey de Vere*, în vol. *Palimpseste*, Editura Cartea Românească, București, 1979, p. 88.

valoare ontică a unui «artifex» hermetic, viața omenească trăită, deopotrivă, ca operă de artă și creație de artă, tărâmul extrem în care facerea este identică cu rodul ei.”²¹

Epilogul lugubru al „ciudatei întâmplări” berlineze – arderea cu acid a feței cadavrului pescuit în apele Spreei, laolaltă cu distrugerea însemnelor croitorului de pe haine și dispariția capacului de ceasornic cu semnătura aurfarului – marchează, o dată în plus, sfârșitul epocii identității în sens tradițional-metafizic – era elanurilor transcendente și a fervorilor mistico-anamnetice – și debutul unei noi vârste a spiritului european, prefațată de convingerea nietzscheeană că strălucirea fulgurantă a aparenței poate reuși, în clipa fără durată a „eternei reînțoarceri”, să circumscrie „atrocitatea” alterității în perimetrul apotropaic al trăirii și comprehensiunii estetice.

Hermetism și symbolism

În vreme ce poetica de tip alchimic din *Remember* distilează, în spațiul hermetic al athanorului „desfătării mohorâte”, elixirul opiaceu al frumuseții strănii, neliniștitoare și obsedante – focalizând, în transparența albastrului de Ceylan, chintesența literaturii lui K.-J. Huysmans, Oscar Wilde, Barbey d’Aureville, Théophile Gautier sau Villiers de l’Isle-Adam (vegheați, astral, de spiritul lui Edgar Allan Poe) –, *Craii de Curtea-Veche* revelează, prin proiecții semnificante duale și constelări textuale simetrice, polaritățile abisale, generatoare de fascinație și vertij, ale modernismului baudelairian: idealitatea și viciul, puritatea și corupția, avântul ardent urmat de căderea ineluctabilă – pendularea schizoidă a ființei umane între propensiunea spre înalt și atracția, înfinit mai seducătoare, către adâncimile și bolgile fosforescente ale genurilor morale. Peregrinările nocturne ale crailor mateini – dezvăluți ca atare, într-un moment de enigmatică și hipnotică luciditate, de Pena Corcodușa („Crailor! Crai de Curtea-Vechel!”) – poartă imaginația pe traiectul möebiusian ce duce de la umilul birt din strada Covaci, unde „grosolana petrecere negustorească pornise să se înfierbânte”, la reședința poescă, înălțându-se izolată și „posomorâtă” în „umbra unei grădini fără flori”, a lui Pașadia și apoi, simetric-descendent, din interiorul somptuos al locuinței lui Pantazi, mobilat cu „belșug de abanos și de mahon, de mătășării, de catifele și de oglinzi”, la casa grotescă, „dărăpănată” și „deșucheată” a Arnotenilor, îmbinând polifonic, în „armonia legănată a largilor perioade”²², tonalitățile solemne ale amurgului revărsat peste arborii înalți ai Cișmigiului, când „vremea însăși își contenește mersul”, cu chemarea cavernoasă, vulgară și obscenă, a cârciumilor cu „poșircă mucegăită și tulbure” într-o „artă a fugii” în care drumul în sus și drumul în jos își corespund ca extensii funcționale ale aceleiași tensiuni interioare, iar extremele se juxtapun într-o contiguitate contrapunctică, dezvoltată în partituri dramatice și „hagialâcuri” poematice ce se supun aceluiași tipar opozitiv:

²¹ *Ibidem*, p. 86.

²² Tudor Vianu, *Studii și portrete literare*, Editura Ramuri, Craiova, 1938, p. 35.

În felul acesta petreceam noi. Cultul lui Comus ne întrunea, cam de o lună aproape zilnic, la prânz sau la cină. Dar adevărata plăcere o aflam în vorbă, în taifasul ce îmbrățișa numai lucruri frumoase: călătoriile, artele, literele, istoria – istoria mai ales – plutind în seninătatea slăvilor academice, de unde îl prăbușea în noroi gluma lui Pirgu.

Personajele înseși urmează jocul maniheist al calităților și trăsăturilor violent contrastante, căci, în vreme ce Pașadia este „un luceafăr”, impunând, în descendența titanismului romantic, atât prin „portul semeț și înfățișarea nobilă” a „omului de carte și de Curte care ar fi făcut podoaba zilelor de la Weimar”, cât și prin „trufia aprigă și haină” a tăriei personalității, iar Pantazi încântă prin sensibilitate și delicatețe, transpuse într-o „curtenie binevoitoare, nesilită, ce trăda în el un boer mare în înțelesul înalt al cuvântului”, Gorică Pirgu, dimpotrivă, este „o lichea fără seamăn și fără pereche”, „soitar obraznic” cu „suflet de hengher și de cioclu”, „stricat până în măduvă, giolar, rișcar, slujnicar, înhăitat cu toți codoșii și măsluitorii”, acumulând în josnicia personalității imunde întreaga încărcătură a urii și disprețului unui narator prea puțin preocupat de echidistanța aseptică, balzaciană, a poeziei canonului realist.

Edificat pe opoziții și antinomii rizomatice, proliferând în straturile cele mai subtile ale tiparelor compoziționale, *Craii de Curtea-Veche* persuadează gândirea analitică să zăbovească pe traseele meandrice ale unei viziuni fundamental gnostice, în orizontul căreia orice scriere ascunde sensuri și planuri secunde, disimulând, în faldurile opulente ale figurilor alegorice, semnele adevărului absolut și invitând la incizii interpretative care, patronate de Hermes „cel de trei ori mare”, descifrează inițiativ corespondențele dintre lucruri în conformitate cu legea simpatiei și asemănării universale. Este calea urmată laborios de Vasile Lovinescu, «mistagogul» care identifică în figurile crailor, ale căror nume încep, tulburător chiar și pentru sceptici, cu aceeași literă, avatarurile mundane ale unor „agenți cosmici”, saturați de semnificații cabalistice și modelați în materia istoriei ca măști ale Principiului prim postulat de știința tradițională.²³ Confruntat cu exemplaritatea istoriei gnostice însă, visul apoteotic, încărcat de valențe simbolice și heraldice, din finalul romanului – piatra unghiulară a abordărilor de tip anagogic – deplasează, în cheia estetă și autoreflexivă a modernismului, cunoașterea eliberatoare propăvăduită de vechiul mesianism mitic, normativ și ritualic repetitiv, către noile virtuți, aristocrat-răscumpărătoare, ale singularității, extravaganței și „trufiei” originalității creatoare:

Se făcea că la o curte veche, în paraclisul patimilor rele, cei trei Crai, mari-egumeni ai tagmei prea-senine, slujeau pentru cea din urmă oară vecernia, vecernie mută, vecernia de apoi. În lungile mante, cu paloșul la coapsă și cu crucea pe piept și afară de scarlatul tocurilor, înveșmântați, împanglicați și împănoșați numai în aur și verde, verde și aur, așteptam ca surghiunul nostru pe pământ să ia sfârșit. O lină cântare de clopoțel ne vestea că harul dumnezeiesc se pogorâse asupra-ne; răscumpărați prin trufie, aveam să ne redobândim înaltele locuri. Deasupra stranelor, scutarii nevăzuți coborâseră prapurile înstamate și una câte una se stinseseră cele șapte candelă de la altar. Și plecăm tustrei pe un pod aruncat spre soare-apune, peste bolți din ce în ce mai uriașe în gol. Înaintea noastră, în port bălțat de măscărici, scâlămbăindu-se și schimonosindu-se, țopăia de-a-ndăratele, fluturând o năframă neagră, Pirgu. Și ne topeam în purpura asfințitului...

²³ Cf. Vasile Lovinescu, *Al patrulea hagialâc*, Editura Cartea Românească, București, 1981, p. 81.

Incițând la nenumărate interpretări și exegeze, scena îndelung finisată a apoteozei crailor încheagă în somptuozitatea gotică a arhitecturii stilistice nu numai gravitatea meditației asupra sensului vieții, destinului și fatalității morții, ci și direcția logică a oricărei hermeneutici judicioase, punând în lumină, în ambivalența simbolică și reversibilitatea sistemică ale figurilor și ipostazelor ficționale – adevărate, în istoria receptării operei mateine, de problematica mereu reluată a numărului real al crailor –, faptul că, dincolo de dihotomiile ontologice ale hermetismului tradițional, adevăratul gnosticism al scrierii este unul estetic, de esență și extracție baudelafricană, în a cărui oglindă sensurile se metamorfozează și se convertesc unul în celălalt într-un joc caleidoscopic fără sfârșit; căci, în ciuda aparentului immobilism și schematism caracterologic, amintind de dualismul rigid al conflictualității romantice, personajele trăiesc într-o dinamică a dedublărilor succesive, tăinuind în apele întunecate ale psihismului aceeași mișcare de continuă alternanță de la cumpătarea solară și grandoare la imoralitate, corupție și depravare („Pașadia trăia cu schimbul două vieți. [...] Cineva care nu l-ar fi cunoscut, văzându-l trecând seara, când ieșea, țeapăn și grav, cu trăsura la pas după el, pentru nimic în lume n-ar fi voit să creadă în ce murdare și josnice locuri mergea acel impunător domn să se înfunde până la ziuă”) și de la înflăcărare patetică și entuziasm la resemnare melancolică, distanțare și indiferență (cazul lui Pantazi, fixat în compulsiunea repetitivă a iubirii de tinerețe pentru Wanda) – proiectate, în persoana lui Pîrgu, în sobrietatea neașteptată a fostului „măscărici”, care, „limpezindu-și în chipul cel mai fericit partea de moștenire” și având perspectiva unei ascensiuni sociale fulgerătoare, condamnă, cu superioritate emfatică, obiceiurile devenite descalificante a vizitelor naratorului la decăzuții Arnoteni. În acest sens, nu dimensiunea metanarativă, fragilă și neesențială, a romanului merită atenția și scrupulozitatea privirii analitice, ci postura problematică, ezitantă și echivocă a naratorului-personaj, care, prins între prețuirea și admirația „evlavioasă” față de Pantazi și Pașadia, pe de o parte, și fascinația malignă a căii indicate histrionic de Pîrgu („[Gore] intrase în anul maimuțelor, ceea ce se cam putea spune și despre mine care, de unde mai înainte îl ocoleam cu grijă, ajunsese să mă țiu după el”), dă seama de dimensiunea fundamental schizoidă a eului (estetic) modern, traversat și fragmentat de imbolduri și dorințe radical contradictorii – disociative, paralizante, și, în ultimă instanță, irezolvabile. Pentru că, dacă la capătul „hagiâlăcurilor” și al rătăcirilor imaginar-fantasmice ale crailor, Pașadia moare, „stingându-se la zenit”, Pantazi își vinde proprietățile din țară și se autoexilează pentru totdeauna, iar Pîrgu reușește să-și depășească definitiv condiția – „însurat cu zestre și despărțit cu filodormă, [...] prefect, deputat, senator, ministru plenipotențiar” –, naratorul rămâne captiv în aceeași oscilație dilematică, autoanihilantă, prizonier al „valsului voluptuos și trist” care deschide și închide romanul în cercul fără ieșire al dramei, întunecată și lipsită de transcendență, a omului modern.

În plan retoric-stilistic, „principiul compozițional al oglinzii”²⁴ care ordonează întreaga textură narativă și poetică din *Craii de Curtea-Veche* se regăsește în ceea ce Ovidiu Cotruș numește „dublul registru al operei” – corespondența și întrepătrunderea

²⁴ Cf. Matei Călinescu, *op cit.* p. 342.

iluminant-contrastivă dintre regimul discursiv elocvent, cu accente imnic-sacerdotale, reprezentat de vorbirea și posturile carismatice ale lui Pașadia și Pantazi, și registrul „bufon, trivial și argotic”²⁵, mânuit, cu spontaneitate și ingeniozitate inepuizabilă, de „soitarul” Pirgu – păpușarul figurilor grotești, pervertite și declassate, ale „adevăraților Arnoteni”. În acest context, conștiința creatoare mateină – adeptă, în chip programatic, a dimensiunii sublime, «aristocrate», a artei – reafirmă o paradigmă literar-filosofică de două ori milenară²⁶, în perspectiva căreia se impun a fi reevaluate, din punct de vedere strict estetic, și rândurile acide ale scriitorului referitoare la opera tatălui său – comentate în mod constant drept o manifestare inflamată și resentimentară a fiului abandonat, sau, în cel mai bun caz, drept o ilustrare a complexului psihanalitic oedipian.

Cât privește locul operei lui Mateiu Caragiale în literatura română, în ciuda bogăției și a tenacității receptării critice de mai târziu, nu există verdict mai sugestiv, judecată mai pregnantă și mai empatică decât rândurile pline de savoare stilistică ale lui Ion Barbu din primăvara anului 1929: „Necuvinită cinste! Astăzi prostescul nostru scris se căftănește. [...] Căci spiritul acestor locuri a fost numit: înnoptata arătare a precupeței Pena, ridicată prin arsele vămi ale pătimirii și nebuniei aproape de Sfintele Trepte – ce flamură vreți mai vrednică de orașul vostru creștin. [...] Neputând clădi în afară (e și prea târziu și prea zadarnic pentru aceasta), în inimile noastre se cade să întemeiem: turnuri vibratoare, speranței; aurite bolți, laudei; clopotnițe, adâncimi, soarelui netemporal. Iată sensul Cetății voastre lămurind din *Craii de Curtea-Veché*”.²⁷ Interpretată în mod curent drept o reliefare a laturii stilistice ornamentale («decorativă» și «artizanală») a scrisului matein, afirmația lui Ion Barbu are un sens mai adânc, și, în același timp, mai transparent și direct: romanul lui Mateiu Caragiale „căftănește” – „lămurind-o” alchimic și „numind-o” extatic – literatura română ca literatură. Dacă poezia lui Bacovia pune în lumină, de pe coordonate literare și spirituale înrudite, adevărata dimensiune, reverberant-întemeietoare și nonepigonică, a eminescianismului, proza lui Mateiu Caragiale, încununare a efortului creator al unui secol, în esența sa, romantic – în care se urmează Ion Heliade-Rădulescu, Grigore Alexandrescu, Mihail Kogălniceanu, Dimitrie Bolintineanu, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Ion Ghica, George Baronzi, Gr. H. Granda, Nicolae Filimon și Alexandru Macedonski –, convertește, prin triumful proclamat și desăvârșit înfăptuit, în monumentalitatea capodoperei, al autonomiei esteticului, o istorie literară febrilă, marcată de urgența cultural-identitară a scrisului, în literatură în sensul înalt, modern estetic, al conceptului.

²⁵ Ovidiu Cotruș, *op. cit.*, p. 249.

²⁶ Anume, distincția aristoteliană dintre natura «nobilă» a tragediei – transmisă și «distilată» în lirismul încordat al modernității – și caracterul «vulgar» al producțiilor literare comice.

²⁷ Ion Barbu, *Răsăritul Crailor*, în „Ultima oră”, nr. 103, 1 mai 1929; reluat în *Poezii. Proză. Publicistică*, Editura Minerva, București, 1987, pp. 138–39.

POEZIA SINELUI ÎNCIFRAT. CODURI HERMETICE ÎN POEZIA LUI EUGENIO MONTALE ȘI GIUSEPPE UNGARETTI

The Poetry of the Hidden Self. Hermetic Codes in the Poetry of Eugenio Montale and Giuseppe Ungaretti

Diana CÂMPAN¹

Abstract

This comparative critical study starts from the idea that the twentieth century hermetic poetry requires serious reconsideration because it is often treated superficially from the thematological point of view. Even the concept of hermetic poetry was not completely classified in literary theory and this creates confusion in analytical approaches. Furthermore, comparative analysis of representative European hermetic poetry of the twentieth century and the lyrical attitude of poets - preference for encoded messages - are forms of protection against superficiality. Our work aims to explore some functions of the lyrical imagery of poets such as Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti and even Ion Barbu, all of them wellknown as authors of hermetic poetry. In their poems, myths, symbols, even logical discourse have hidden or overturned meanings. However, we will notice that their aesthetic behavior is very similar and all the signs of the poetic world, if deciphered and understood, offer a state of total creative specific freedom.

Keywords: hidden self, hermetic, poetry, Eugenio Montale, G. Ungaretti, Ion Barbu

Dacă secolul XX în poezie este, prin excelență, secolul cochetăriei cu paliere alambicat-spiralate ale orizontului de așteptare, cu o tendință generală de ascundere a sensului și a legilor jocului poetic în sine, se poate vorbi de o orientare spectaculoasă – devenită vocație pentru câțiva dintre marii poeți ai lumii – spre încifrarea celor trei nivele ale experiențelor estetice: *poiesis*, *esthesis*, *katharsis* (dacă este să ne raportăm la Jauss). Poezia „hermetică” – tocmai pentru că renunța la codurile de suprafață ale discursului, preferând subcodurile semantice, laxitatea frontierelor metaforice, disimularea referentului, abolirea funcțiilor matriciale ale limbii – avea să câștige suplețe și să întoarcă asupra ei sensibilitatea cadențată a receptorului de artă *implicat*, niciodată rutinat. Împachetarea, închiderea în spirala sensului a însăși emoției face din poezia ermetică o excelență promotoare a canonului modernității, între țintele căruia stau tocmai libertatea de exprimare, refuzul normei și al obișnuitului, tendința de a șoca și de a se elibera de orice cutumă constrângătoare.

G. Călinescu semnala nevoia drepteia măsurii în judecarea filonului ermetic în poezie și, în general, în arta secolului XX, punctând tocmai fragilitatea indubitabilă a raportului dintre conștiința poetică transmisă și finalitatea întâlnirii lectorului cu poezia. „Ermetismul – spune G. Călinescu – presupune o conștiință totală a universului și cea mai bună metodă de a ne iniția este nu de a clasifica discursiv fiecare propoziție, ci de a găsi nivelul de la care pornește, modul vital al gândirii lui.”² Activarea treptelor de inițiere ține, în cazul poeziei încifrate, de dubla decodare, în virtutea căreia locul emoției pare să fie uzurpat de inteligență: „Inteligibilitatea nu este singura formă de cunoaștere cu putință, noi putând

¹ Conf.univ.dr., Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia

² G. Călinescu, *Principii de estetică*, București, EPL, 1968, p. 52

avea sentimentul de descoperire a universului și pe alte căi, prin revelație de pildă, prin intuiție, prin inițiere. (...) Deci ermetismul este o poezie de cunoaștere, fără ca prin asta să devină o poezie de idei. Deosebirea este mai cu seamă de atitudine. În fața unei propoziții discursive interesul piere numaidecât după receptarea ei. Fraza ermetică însă turbură intelectul și-i dă sentimentul că fondul lucrurilor este mereu încețoșat.”³ În acest context, G. Călinescu pune și problema perceperii corecte a subteranelor proiectului ermetic, sesizând labilitatea termenului în sine și multiplele nuanțe adaptative din rândul cărora poezii majore ai secolului XX au extras doar acele esențe care să permită mesajului artistic – chiar dacă la modul voit sofisticat – să satisfacă și să adere la expectațiile cititorului modern: „Dar de ce acest fel de privire a universului trebuie să se numească ermetică? Pentru că ea e închisă vulgului și cere o inițiere. (...) Ca să pătrunzi macrocosmosul trebuie să fii asemeni lui, ceea ce presupune o vocație ermetică, o lungă disciplină.”⁴

Ermetismul este, așadar, o tendință care marchează vocile acelor poeți care își propuseseră – rostit sau nu – subtilități de expresie și noi coduri de raportare a eului la o lume contorsionată și abruptă. Ne întrebăm dacă nu cumva această vocație a discursului sofisticat este, pentru poeți precum Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Paul Valéry sau Ion Barbu o formă de ascundere, de retragere în Idee și de protecție a lăuntrului de invadatorii mult prea agresivi, dar și un gest de refuz al deschiderii către o preajmă rece și găunoasă, deloc primitoare, precum întreaga istorie a secolului macerat de inadvertențe, ratări, fisuri sau mutilări identitare, la nivelul indivizilor și al societăților deopotrivă.

O mărturisire a poetului **Eugenio Montale**, socotit inițiatorul acestei *poesia ermetica*, ne-a atras în mod repetat atenția și o putem invoca drept un leitmotiv al intenției noastre analitice: „*Simțind încă de la naștere un total dezacord cu realitatea ce mă înconjoară, materia inspirației mele nu putea fi decât acel dezacord.*”⁵ Pe poetul născut la Genova (1896), destinul îl scindase iremediabil în *om al istoriei* (obligat să trăiască hiatusurile istoriei și drama paroxistică a fascismului) și *artist* (călător emancipat, tentat să se descopere pe sine în fiecare spațiu experimentat ca refugiu estetic). Șansa de a fi cultivat câteva vecinătăți culturale fundamentale îi construiește, aproape logaritmice, imaginea de poet al marilor claustrări, al închiderilor deschise spre interior. Într-un eseu critic de referință, A. E. Baconsky a schițat mai mult decât sugestiv această imagine a poetului împachetat în propriul cod: „Din mărturii, din confesiunile sale (...) poetul pare a fi un taciturn neobișnuit printre meridionali, un ironic imperceptibil, purtându-și prin agitația citadină din Milano o nostalgie cețoasă de inadapdat”⁶.

Iată, spre exemplu, ce însemna, pentru Eugenio Montale, experiența scrisului care a dus la nașterea volumelor sale de referință *Ossi di seppia* (1925), *Le occasioni* (1939), și *La bufera e altro* (1956): „*N-aș putea explica modul în care poezia se naște în mine; știu doar că fiecare poezie a mea e precedată de o lungă și obscură gestație, în care însă nu se conține nimic previzibil; nici*

³ *Ibidem*, p. 46

⁴ *Ibidem*, p. 50

⁵ *apud* A.E. Baconsky, *Meridiane*, EPL, 1969, p. 231

⁶ A.E. Baconsky, *Meridiane*, ed. cit., p. 228

subiectul, nici titlul, nici amploarea desfășurării. În anumite cazuri, am impresia că două sau trei poezii diverse, precipitându-se, s-au contopit laolaltă. După ce se sfârșește perioada gestației, scriu cu multă rapiditate și cu puține ștersături⁷. Ceremonialul acesta al scriiturii mixate și mirajul ambiguității sunt, în fond, tocmai esența ermetismului și amintesc de o aserțiune barbiană care, în același cod de semnificare a gestului creator, deslușea (sau, din contră, potența semnele harice): „Poezia – spune Ion Barbu – întocmai ca un fenomen fizic participă la misteriosul vieții. (...) Un poate prevăzut cu oarecari matematici poate da nu una, nu două ci un mare număr de explicații unei poezii mai ascunse. Dar tocmai de aceea, din cauza acestei mari libertăți în construirea explicației, se cuvine ca preferința noastră să fie călăuzită de o alegere.”⁸

Fascinația sinelui încifrat

De la un capăt la celălalt, poezia lui Ion Barbu ni se pare revelatoare pentru identitatea poetică antrenată într-un paralelism difuz cu o alteritate greu de identificat în planul esențelor, din care răzbate plener jocul cu măști ale conștiinței. Undeva, în spatele textului, poetul înserează întotdeauna, abstractizat, abrupt și obscur-metaforic, pledoaria pentru realul simplu, sacralizat până la împlinirea epifaniei la orice nivel. Suntem în mrejele unui poet solitar, trăind dramatic incongruențele cu preajma, dar care instituie, prin imaginarul său, o posibilă ceremonie de re-sacralizare a Întregului (să ne reamintim doar această secvență din *Oul dogmatic*: „Om uitător, ireversibil, / Vezi Duhul Sfânt făcut sensibil? / Precum atunci, și azi – întocmai: / Mărunte lumi păstrează dogma...”). Nu întâmplător, așezându-l în vecinătatea exemplară a unor poeți precum Mallarmé, Valéry sau Rilke, Al. Paleologu semnaleză, cu privire la actul creator barbian: „În viziunea de adâncime a poeziei care explorează zonele obscure, la un Rilke, la un Nerval, spiritul încearcă o transcendere în sânul imanenței și oarecum în fundalul ei, în umbra ei; un tainic panteism animist străbate această lume. În viziunea de înălțime la care participă poezia lui Ion Barbu, sensul se vădește în pură transcendență, înțeleasă ca ascensiune, ca «scară la cer»”⁹.

Revenind, complementar, la poezia lui **Eugenio Montale**, regăsim, într-o secvență poetică din volumul *Oase de sepie*, un filon similar al raportării sinelui la lume, care pare să-l înrudească, până la capăt, cu imaginarul barbian: „Aș fi vrut să mă simt aspru și esențial / ca pietrișul pe care-l rostogolești / mâncat de săruri. / Stâncă să fiu peste timp, martor / al unei voințe reci, netrecătoare. / Altul am fost: om încordat, ce scrutează, / în sine, în alții, zbciumul / vieții fugare!” (trad. A.E. Baconsky). Deloc întâmplător, confesiunile lirice montaliene converg spre o neliniște abia ghicită, născută din incapacitatea metafizică a eului de a se disocia de cadențele unui exterior absurd construit. O mărturisire pare emblematică pentru întreaga sa generație: „Eu iubesc drumurile / sfârșite-n gropi ierboase” (*Lămâii*).

⁷ apud A.E. Baconsky, *Meridiane*, ed. cit., p. 232-233

⁸ Ion Barbu, *Note pentru o mărturisire literară*, în Ion Barbu, *Pagini de proză*. Ediție, studiu introductiv și note de Dinu Pillat, E.P.L., București, p. 56

⁹ A. Paleologu, *Spiritul și litera*, București, Editura Eminescu, 1970, p. 195-197

Într-un timp confuz, pledoaria pentru solitudinea solemnă, aproape triumfală, primește, la Eugenio Montale, conturul emoțiilor suprapuse după un cod al înțelepciunii eclesiastice, cum se întâmplă în *Oase de sepie*: „Să nu ceri cuvântul ce veghează / sufletul nostru inform, cu litere de foc / mărturisindu-l, în timp ce strălucește / asemeni plantei de sofran în praf. / Ah, merge omul singur, / al altora și al său însuși prieten, / nepăsător de umbra pe care canicula / i-o întipărește-n tencuiala sfârâmată. // Să nu ne ceri formula ce deschide lumi / doar vreo silabă strâmtă și uscată. / Atât îți putem spune azi, / ceea ce nu suntem, ceea ce nu voim.” (trad. de Dragoș Vrânceanu). Un fior al inadaptării și al incongruenței cu lumea a fost mereu invocat de critici în raport cu poezia lui Eugenio Montale, mai toți deslușind o tristețe bolnavă în virtutea căreia nimic nu mai funcționează ca simbol inteligibil. În ceea ce ne privește, suntem mai degrabă tentați să extragem semnele întoarse – uneori absurd-ludice, alteori creatoare de echilibru și nostalgii arcuite peste crusta destinului – ale unei întregi serii de simboluri ale retragerii. Imaginarul poetic abundă în scenarii spectaculoase, un fel de exerciții de luare în posesie, pe îndelete, a fiecărui segment identitar. Eugenio Montale este predispus nu la elaborarea unor structuri contemplative gratuite, ci cochetează, mai degrabă, cu funcțiile ontologice ale extazului. Negația însăși ține de conduita elegantă a unui poet selenar, meditativ, pentru care prinderea de sine în ritualuri ale teluricului imediat devine exercițiu recuperator: „Poate că într-o dimineață-naintând printr-un văzduh / de sticlă sterp, voi vedea marele miracol: / nimicul ridicându-se la spate, / golul pe urma mea, cu groază de bețiv. / Apoi ca pe o pânză se vor îngrămădi copaci, / clădiri, coline, hrana iluziei de fiecare zi. / Dar va fi prea târziu: voi pleca pe tăcute / printre oamenii ce nu-și întorc fața, cu taina mea.” (trad. de Dragoș Vrânceanu).

Însingurarea nu mai este un simplu gest de refuz, ci se încarcă de semnificații suprapuse, asociată fiind, invariabil, tăcerii și refuzului oricărei alte forme de exteriorizare. O atare stare este singura care ar face posibilă accesarea spre sensul sacru al lumii însă, așa cum se întâmplă la toți poeții generației sale, divinul este abia intuit, este o potențialitate ghicită, niciodată instituită ca normă: „Răscolim cu privirea împrejur, / scormonește mintea, prinde acorduri / destramă parfumuri revărsate / în ziua ce tânjește. / Vin acele tăceri când poți vedea / în orice umbră omenească depărtându-se / vreo Divinitate tulburată” (*Lămâii*).

Alteritatea nu mai are răbdarea de a fi nici măcar martor, solitudinea extremă fiind dată tocmai de incapacitatea de a-l valida pe Celălalt prin relaționare. Viața – pare să spună poetul italian – crește odată cu gesturile mărunte raportate la sine și la preajmă, însumate, tot așa cum moartea, aproape blagian, concrește în trunchiul ființei: „Verzui e focul / ce pâlpâie-n vatră / și-un aer întunecat apasă / asupra unei lumi indecise. Un bătrân / Obosit lângă pirostrii doarme / somnul abandonatului. / În această lumină abisală / ce închipuie bronzul, nu te trezi, / adormitul! Și tu care treci, / umblă lin; dar mai întâi / adaugă o creangă focului / din cămin și-un ciorchine / în coșul ce zace / alături: cad la pământ / poamele adunate / pentru ultimul drum” (trad. A.E.Baconsky).

Descendent din linia lui Eugenio Montale, pe **Giuseppe Ungaretti** teoreticianul

Hugo Friedrich l-a așezat în coordonatele ermetismului radical, dar obscuritatea poeziei sale vine, mai degrabă, dintr-o capacitate programatică de concentrare a expresiei. Poate că starea sa de permanent provizorat dată de răzlețirea vieții pe continente, istorii și culturi l-a predispus la condensarea oricărui mesaj deschis spre lume. Născut în 1888 în Africa, la Alexandria, loc în care și-a petrecut primii 23 de ani de viață însoțindu-și părinții toscani atrași de mirajul Egiptului, Ungaretti experimenta spațiul Europei însușindu-și, cu precădere, atributele culturii franceze și italiene, pentru ca, ulterior, să traverseze oceanul spre America Latină. Traversarea, cu toate simțurile la pândă, a celor trei mari reperi geoculturale dar și a istoriei europene în momentele nevrăgite ale războiului, au făcut din Ungaretti un hipersensibil la dezechilibrele majore ale lumii, o conștiință aptă de paralelisme biciuitoare, amar-ironice, la adresa unei lumi ce pierdea, vădit, sensul valorilor. Suprema tentație ungarettiană vine din disocierea fină între creație și hazard. Ungaretti impune în lirica europeană a secolului XX lipsa de fast, pecetluirea metaforelor ca decupaj-suport pentru trăiri neconsumate în interior, acumulate și configurate după necesități introspective fundamentale. Dacă este să invocăm regimul dorințelor, suntem în vecinătatea unui eu liric de o simplitate sfâșietoare și parcă tocmai prin aceasta uluitor de incert în neliniștile sale, precum în *Somm*: „Aș vrea să imit / acest pământ / învelit / în stiharul lui / de zăpadă” (trad. de Miron Radu Paraschivescu și Alexandru Balaci).

În amplul poem *Pietate* din ciclul „Imnuri”, Ungaretti propune o definiție perfectă a condiției însinguratului ce alege calea profunzimilor, detașându-se de banal și neacceptând risipirea. Rănilile sunt ale timpului problematic, nevoia de evadare revine și la Ungaretti, precum la ceilalți mari poeți ai secolului, nu neapărat ca o formă de protest sau ca un gest de frondă, ci este o șansă asumată de a accede către puritate și simplitate: „Sunt un om rănit. / Și aș vrea să plec / Și în sfârșit să ajung, / Pietate, acolo unde se ascultă / Omul care e singur cu sine. / Nu mai am decât mândrie și bunătate. / Și mă simt exilat în mijlocul oamenilor. / Dar pentru ei stau și sufăr. / Nu sunt oare demn să mă întorc în mine? / Am populat cu nume tăcerea. / Mi-am rupt bucăți inima și mintea / Pentru a cădea în jugul cuvintelor? / Domnesc peste fantasme.” (trad. de Alexandra Ungureanu).

„Omul care e singur cu sine”, omul exilat în mulțime nu resimte solitudinea ca stare dramatică a ființei, ci o caută obsesiv, făcând mișcările inverse expresioniștilor. Absența comunicării („Am populat cu nume tăcerea”) naște rosturi fundamentale, la Ungaretti nu se dezvoltă ideea tăcerii ostentative, pedepsitoare, nici a tăcerii ca formă de protecție; sugestia este de închidere voită în cercul tăcerii pentru că numai o atare stare declanșează introspecția nedisimulată. Deși, aparent, eul scindat resimte trauma însingurării, Ungaretti deschide interpretarea dincolo de acest prag, tăcerea este forma prin care rezonază spre exterior intimitatea, epurată de orice clivaj sau limitare pe care rostirea de sine le-ar putea produce.

Nu lutul ființei sperie, ci luciditatea cu care este conștientizată, deloc mascat, instanța divină ca ochi-martor, etern sortită oglinzirii acestei lumi pestrițe și mărunte. Despre Giuseppe Ungaretti, A.E. Baconsky spunea radical: „Motivele ce-l urmăresc sunt

mutismul și tăcerea.”¹⁰ Într-adevăr, de la un capăt la celălalt poezia lui Ungaretti este o pledoarie pentru profunzime și simplitate, pentru o întoarcere strategică spre sensurile primare, neviciate ale ființei. Poemul intitulat *Singurătate* poate oricând să rivalizeze, prin semnificația sa de profunzime, cu simbolistica expresionistă, căreia, însă, I se atașează o responsabilizare a eului, chemat să anuleze divergențele majore ale însinguratului expresionist prin fuga din jocul agonal. În poezia lui Ungaretti, deși sunt evidente simbolurile închiderii în cercuri concentrice, „șipățul” nu mai este unul convențional ci este asimilat unei conștiințe în lucrare: „Dar urletele mele / rănesc / ca niște trăznete / clopotul dogit / al cerului // Ele se surpă / înspăimântate.” (trad. de Miron Radu Paraschivescu și Alexandru Balaci).

Înstrăinările presupun un examen clinic al relației cu preajma, au rol curativ și generator. Funcția alegorică a limbajului aglomerează, în poeme uneori extrem de concentrate textual, simboluri de mare forță. Niciodată poemul nu este depersonalizat, Ungaretti este prin excelență poetul care își focalizează imaginarul pe pluri-semia interioară. Inventarul de stări, consonanța dintre fascinația spațiilor închise de tip cochilie sau nod, substratul ghemuirilor în Idee nu riscă niciodată să aglomereze, obositor, mesajul, ci îl fluidizează: „Depart departe / ca pe un orb / m-au dus de mână”. *Repaus*-ul ungarettian se consumă în interior și aduce cu sine mutații și disjunții, atașamentele fidele sunt orientate către elementar și nu către uman, poetul inserând, discret și virtuos, o atitudine speculativ-ironică: „Cine-o să mă însoțească-n câmpii? / Soarele se seamănă-n diamantele / stropilor de rouă / pe iarba mlădioasă // Rămân docil / predispoziției / universului clar // (...) Mă prăbușesc în mine / și mă-ntunec într-un cuib de-al meu / (trad. de Miron Radu Paraschivescu și Alexandru Balaci). Luptele interioare se desfășoară pe un teren ascuns, incert, dar de fiecare dată poetul lasă în lumină cheia metaforică, strecurând-o, subtil, uneori către un fals plan erotic, alteori spre o poartă metafizică.

Semnele întoarse ale lumii

Cu Eugenio Montale se deschide, în spațiul poeziei europene, o alianță sobră între reminiscentele imaginarul luxuriant parnasian, poezia introvertirii absolute ca reacție la linearitatea destinală și etica refuzului normei ontologice. Poetul italian dezvoltă, în întreaga sa operă, o permanentă mișcare spiralată în jurul funcțiilor sacerdotale ale cunoașterii, asumată până la confuzia cu însuși principiul înțelegerii de sine. Montale are vocația scrutării interioare până la amalgamarea sensurilor și nașterea unei stranii potențialități generative a emoției scăpate din confuzia întâlnirii cu Celălalt. Un poem precum cel intitulat *Poezia* validează tocmai această zbatere a conștiinței estetice a călătorului de cursă lungă printre enigmele destinului mundan: „Din zorii secolului se discută / dacă poezia este înăuntru sau afară. / La început a învins / înăuntru, apoi a contraatacat violent / afara și după ani s-a ajuns la un forfăit / ce nu va putea dura pentru că afara / e înarmată până-n dinți.” (trad. de Florin Chirișescu). Dihotomia aceasta gravă în simplitatea ei neostentativă nu este decât premisa unui cod subteran de validare a

¹⁰ A.E.Baconsky, *Panorama...*, ed. cit., p. 770

angoaselor și a unei întregi serii de mirări care primesc, în poezia lui Eugenio Montale, ceva din asprimea târzie a poeziei pure. Închis în carapacea privilegiată a contemplatorului absolut, poetul nu se sfiește să se pronunțe nefardat, frust, asupra pătimașelor dezechilibre ale trecerii prin vâmile istoriei, fie a celei miniaturale, fie a timpului umanității: „Nu se poate exagera destul / importanța lumii / (noastre, vreau să spun) / probabil singura în care se poate ucide / cu artă și de asemenea crea / opere de artă destinate să trăiască / o întreagă dimineață, chiar făcută / din milenii sau mai mult. Nu, nu se poate / preamări îndestul. // Numai că / trebuie să ne grăbim căci s-ar putea / să nu fie departe / ceasul în care să se fi / umflat / ca-n fabula aceea prea mult broasca.” (*Lauda timpului nostru*, trad. de Florin Chirițescu). Un timp care nu mai are răbdare este de natură să profaneze, până la anulare, sufletul. Eugenio Montale transpune liric trăirea până la paroxism a acestei temeri de degringoladă interioară și găsește și salvarea potențială: recitirea semnelor preajmei, mai cu seamă a subtililor semnificații ale locurilor de retragere. Așadar, vom găsi în poezia lui Montale noile modele de spații ale claustrării, dorite, intuite, căutate, niciodată părăsite. Întoarcerea spre elementar – surprinzătoare la un poet precum Montale – îl plasează în imediata apropiere a lui Ungaretti, Saba sau Rilke, deschizându-i, însă, și câteva poteci înspre toposurile calme ale lui Esenin sau Lorca.

O tristețe născută din neorânduiala materiei se prelungește și peste artele poetice montaliene. Scrutarea actului creator de jur-împrejur și emanciparea de sub orice suzeranitate profană nu mai sunt atuurile poetului descins din propriul mit; într-o lume a surogatelor, poetul trăiește drama neputinței de a evada din canon, poezia nu mai este meșteșug ci simplă și întâmplătoare reușită în lupta cu inerția cuvintelor mult prea legate de real; chiar și fragile asumare a picăturii de divinitate pe care poetul ar putea-o găzdui ar face posibilă traversarea banalului și intrarea în măreție: „De-aș putea cel puțin să constrâng / în acest ritm greoi al meu / ceva din sclipirile tale; / de mi-ar fi fost dat să pun în armonie / cu vocile tale bălbâitul vorbei mele: / eu care visam să-ți răpesc / cuvintele sărate, / în care natura și arta se-mpreună / să-mi strig mai bine melancolia / de copil îmbătrânit ce nu trebuie să cugete. / N-am în schimb decât literele grosolane / ale dicționarelor și obscura / voce dictată de dragoste răgușește, / se face tânguitoare literatură. / N-am decât aceste cuvinte, / care asemenea unor femei ușoare / se dăruiesc oricui le cere. / N-am decât aceste fraze obosite / pe care vor putea să mi le fure mâine”. O filozofie ascunsă dă culoare versului și lasă impresia clară de panoramă interiorizată a lumii, citită diacronic și sincron cu o inocență, ci cu o conștiință fermă a vulnerabilității celui care înaintea prin vârste. Potențialitățile firii sunt întrezărite, în poezia lui Eugenio Montale, cu retina exigentă a celui care știe că nimic nu este întâmplător și totul este esențial. „Este semnificativ că Montale însuși vorbind despre propria-i poezie, a numit-o *nici realistă, nici romantică și nici măcar strict decadentă, ci în mod aproximativ se poate numi metafizică*” – notează Marin Mincu¹¹. Un regim vag-expresionist al peisajului este adesea contrapus refuzului oricărei forme de nihilism absurd în *Oase de sepie*; la Montale, nimic nu

¹¹ *Poeți italieni din secolul XX. De la Giovanni Pascoli la Valerio Magrelli*, Traducere, prefață și note introductive de Marin Mincu, CR, București, 1988, p. 194

mai țipă cu disperare, totul se consumă după un ceremonial marcat de ritmurile trăirii în Idee: „Amiază palidă și încremenită / lângă zidul ce arde al grădinii, / ascultăm printre pruni și măcăcișuri / fluierături de mierle, foșnet de șerpi. / (...) / Înaintând în soarele ce ne orbește simțim cu o tristă surprindere / cum viața întreagă și tot zbuluciumul ei / este acest mers de-a lungul unor ziduri / ce au pe creastă cioburi verzi de sticlă.” (trad. de Dragoș Vrânceanu). Această imagine simbolică a vieții prelingându-se pe marginea zidurilor apare la mulți dintre poeții înrudiți estetic cu poezia lui Eugenio Montale. Numai că la Montale tocmai simbolistica zidurilor trebuie citită cu precauție pentru că nu presupune niciodată limita agresivă, ci mai degrabă protecția. Poetul plusează nuanțele oglindirii, capacitatea, adică, a înțeleptului de a vedea în ziduri nu obstacolul, ci oglinda. Decorul destinului, cu pitorescul furat uneori în circumstanțe nedefinite, este adesea completat cu semnele unui timp ghemuit în durată, însă tristețea nu ține de frustrare, ci de conștientizarea grabei cu care omul trece pe lângă esențial și necesar. Întreaga poezie a lui Montale este mai degrabă predispusă unui regim al îmblânzirii sintagmelor din aria mortificării, nimic nu agresează conștiința, până și fatalitatea și necunoscuta clipă sunt învelite într-un abur de liniște: „Călătoria se sfârșește-aici: / în grijile meschine împărțind / sufletul ce nu mai știe să scoată nici un strigăt. / (...) / Tu-ntrebi dacă totul dispăre așa / în această ceață subțire de amintiri; / dacă-ntr-un ceas toropitor sau în suspin / de val se mplinește orice destin. / Aș vrea să-ți spun că nu, că te vestește / din timp ceasul când dincolo vei trece; / că, poate, numai cel ce vrea se nesfârșește...” (*Casă la mare*, trad. Marin Mincu).

Pentru Giuseppe Ungaretti, *Taina poetului* ține de neputința convulsivă de a rămâne opac la trucerile prin care viața își impune mecanismele adesea hilare și ilogice de destrămare a sensurilor, amestecându-le haotic într-un carusel al hazardului. Poetul decupează, din mulțimea de posibilități de definire de sine numai acele alternative prin care poate elabora conturul ferm al stării de grație. Starea harică este, pentru Ungaretti, similară asumării proiectului mitic al creatorului și tocmai de aceea poezia confesivă este înțesată cu erupții vulcanice ale tuturor sensurilor majore ale tăcerii, solitudinii, ascunderii și umbrei: „Am singură prietenă noaptea. / Mereu voi putea străbate cu ea / Dintr-o clipă într-alta, nu ceasuri deșarte, / Ci un timp căruia-i transmit palpitarea mea / Cum îmi place, fără să mă abată vreodată. // Se-ntâmplă să simt, / Până re`ncepe să se desprindă de umbre, / Speranța nestrămutată / În mine, pe care-un foc din nou o stârnește / Și în tăcere restituie / Gesturilor tale pământeste, / Atâta de iubite că păreau nemuritoare, / Lumina.” (trad. de Miron Radu Paraschivescu și Alexandru Balaci).

Giuseppe Ungaretti nu dezvoltă neapărat sugestia timpului cu efecte mutilante, timpul ca urmă, ci preferă creionarea duratei, umplerea timpului cu sens și, astfel, asumarea lui. Golul nu este, ca în viziunea suprarealiștilor sau în plângerile rituale ale expresioniștilor, pedepsitor; la Ungaretti golul este prag necesar, închide un ciclu și deschide un altul, spaima nu se naște din imposibilitatea pasului ci, eventual, din uitarea sensului. În *Variațiuni despre nimic* se induce imaginea unui *deus absconditus* ce pare să refacă de la început, clipă de clipă, prin gesturi inaugurale, ființa, lăsând-o să mai simtă mirajul

preformalului, al tăcerii instauratoare: „Acel nimic de nisip ce se scurge / Tăcut din clepsidră și se depune / Și, trecătoarele întipăririi pe incarnație, / Pe incarnația ce moare, a unui nor... // Apoi mâna ce răstoarnă clepsidra, / Întoarcerea, spre a se mișca, a nisipului, / Transformarea tăcută de argint a norului / La întâile scurte palori ale zorilor...” (trad. de Miron Radu Paraschivescu și Alexandru Balaci).

Vorbind despre Ungaretti, A.E.Baconsky conchidea: „Cuvântul e supus unui tratament de constrângere prin absolutizare, versul e situat sub dominația unei dinamici speciale, e dizolvat și apoi reconstituit prin eliminarea tuturor superfluităților – aș spune că e aproape redus la forma primordial-geometrică din care s-a născut. Parafrazând cunoscuta formula a lui Cézanne, poetul a privit limbajul prin prisma volumelor geometrice, ajungând la o *expresie cubistă* în poezie, realizând deci în expresia verbului, ceea ce un Braque, un Picasso realizează în pictură și mai ales în desen.”¹² Până și treapta cea mai înaltă a cuceririi spațiului dintre naștere și trecere dobândește, în poezia lui Ungaretti, sensuri metaforice epurate de contorsionările tipice interogațiilor metafizice.

Concluzionând, putem reține ideea că atitudinea lirică a poezilor care au cultivat structurile liricii ermetice ține de un protocol special al așezării lor în lume. Pentru poeți de talia lui Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti sau Ion Barbu, interogațiile retorice problematizante și codurile concentrice ale discursului liric nu sunt decât un posibil semn de virtute, etern negociabil.

Repere bibliografice:

Baconsky, A.E., *Meridiane*, București, EPL, 1969

Baconsky, A.E., *Panorama poeziei universale contemporane*, București, Editura Albatros

Montale, Eugenio, *Quaderno di Quattro anni. Caiet pe patru ani*, traducere și cuvânt înainte de Florin Chirițescu, Editura Univers, București, 1981

Montale, Eugenio, *Poezii*, ediție bilingvă trad. Dragoș Vrânceanu, prefața traducătorului, București, 1968

Montale, Eugenio, *Poesie. Poezii*, ediție îngrijită de Șerban Stati, trad. de Florin Chirițescu, Ilie Constantin, Marian Papahagi, Șerban Stati și Dragoș Vrânceanu, București, 2006

Ungaretti, Giuseppe, *Poesie/Poezii*, în românește de Miron Radu Paraschivescu și Alexandru Balaci, București, Editura pentru Literatură, 1968

Ungaretti, Giuseppe, *Bucuria*, în românește de Alexandra Ungureanu, București, Editura Univers, 1988

****Poeți italieni din secolul XX. De la Giovanni Pascoli la Valerio Magrelli*. Traducere, prefață și note introductive de Marin Mincu, București, Cartea Românească, 1988

¹² A.E.Baconsky, *Panorama poeziei universale contemporane*, București, Editura Albatros, p. 768-769

REÎNCADRAREA TEXTEMELOR ÎN DISCURSUL INFORMATIV. O ABORDARE DIN PERSPECTIVA LINGVISTICII INTEGRALE

The Reframing Of Textemes In The Informative Discourse: An Integral Linguistics Approach

Simina-Maria TERIAN¹

Abstract

Our study investigates the creativity of textemes in the informative discourse. The methodological guide chosen for our approach is Eugeniu Coșeriu's Integral Linguistics, while the material of analysis is given by the use of quotations from I.L. Caragiale's work in the Romanian public discourse of the last decade. With respect to the devices of meaning generation, we have limited the area of our research to the operation of texteme reframing, within which we delineated three subtypes: the weak reframing, the strong reframing and the absolute reframing, to which we added a fourth subtype (the topicalization), which signals a border-case. The conclusion of our study is that, in the current Romanian public discourse, textemes not only represent an important source of textual creativity, but they also tend to act as cognitive patterns which apply to an increasing number of prototypical situations of social life.

Keywords: textemes, reframing, informative discourse, Integral Linguistics, textual creativity, cognitive patterns.

1. Preliminarii

1.0. Lucrarea de față reprezintă continuarea unei cercetări anterioare, în care am urmărit să analizăm reconfigurarea textemelor în discursul informativ². Din acest punct de vedere, termenii „reîncadrare” și „reconfigurare” reprezintă două noțiuni complementare pe care le-am dezvoltat în spiritul integralismului lingvistic al lui Eugeniu Coșeriu, cu scopul de a oferi un cadru conceptual pentru analiza manifestărilor „intertextualității”³ în discursul cotidian. În acest sens, vom începe prin a defini pe scurt câteva dintre conceptele lingvisticii integrale pe care le vom utiliza de-a lungul analizei de față.

1.1. În viziunea lui Eugenio Coșeriu, **textemele** reprezintă o subdiviziune a „discursului repetat” – termen care, în opoziție cu „tehnica (liberă) a discursului”, desemnează „tot ceea ce este fixat în mod tradițional ca «expresie», «frază» sau «locuțiune» și ale cărui elemente constitutive nu sunt substituibile sau recombinate după regulile actuale ale limbii”⁴. Ca unități ale „discursului repetat”, textemele se deosebesc atât de „perifrazele lexicale” (echivalente ale cuvintelor), cât și de „sintagmele stereotipe” (echivalente ale sintagmelor), prin faptul că ele „sunt, de fapt, «texte» și fragmente de texte, care constituie, în fond, documente literare: o formă de literatură (în sensul larg al termenului, cuprinzând deopotrivă ideologie, morală, etc.) înglobată în și transmisă prin tradiția lingvistică”⁵.

¹ Asistent univ. dr., Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu.

² Terian, 2011.

³ Pentru o analiză recentă din unghi lingvistic a „intertextualității”, v. Gasparov, 2010. Totuși, în lucrarea de față nu vom folosi acest termen uzual, căruia îi vom prefera noțiunea de „discurs repetat”, care se încadrează mai bine în cadrul conceptual al lingvisticii coșeriene.

⁴ Coșeriu, 1966, p. 235.

⁵ *Idem*, p. 237.

1.2. În ceea ce privește **discursul „informativ”**, acesta reprezintă, în accepțiunea integralismului lingvistic, un (sub)tip particular de text, definit în opoziție cu textul „poetic” (literar), de care se diferențiază prin faptul că: vorbește despre lume (și nu creează o lume); are în centrul său un subiect „empiric” (și nu un „subiect universal”); se manifestă, sub raport comunicativ, într-o „situație istorică determinată” (și nu e „asituațional”); iar destinatarul său este „un anumit public” (și nu „întreaga umanitate” din „toate timpurile”, ca în cazul discursului „poetic”⁶).

1.3. **Reîncadrarea** constituie operația lingvistică prin care un textem este importat într-un text „nou” fără ca acest proces să-i altereze configurația sa semantică⁷; în schimb, **reconfigurarea** denumește operația în urma căreia un textem transferat dintr-un text în altul suportă o serie de transformări în planul configurației sale semantice.

2. Moduri de reîncadrare a textemelor caragialiene în discursul publicistic actual

2.1. În articolul de față, ne vom referi doar la prima dintre cele două operații amintite: reîncadrarea, pe care o vom ilustra (așa cum am procedat și în Terian, 2011), prin evocarea textemelor caragialiene în discursul publicistic actual (care va include atât presa scrisă, cât și postările din mediul online). În funcție de gradul de interferență dintre un textem și co-referenții săi, vom distinge trei tipuri de reîncadrare a acestor unități: reîncadrarea „slabă”, reîncadrarea „forte” și reîncadrarea absolută. La acestea e necesar să adăugăm, însă, o situație specială, și anume topicalizarea.

2.2. **Topicalizarea** desemnează procesul prin care un anumit sens, pe care un anumit autor l-a asociat unei forme deja existente în limbă sau unei forme noi, create de el însuși, se impune în uzul public fără a fi (încă) recunoscut ca atare de către dicționarele de specialitate (ca indicatoare ale competenței idiomatice⁸). Neîncluderea în dicționare constituie o condiție *sine qua non* a topicalizării; altfel, sensul respectiv ar înceta să mai indice un „fapt de vorbire” și ar deveni „fapt de limbă”. Cealaltă condiție o reprezintă însăși noutatea sensului, care diferențiază topicalizarea de o simplă greșeală de exprimare. Astfel, *fierăstrău* sau *pireu* nu pot fi considerate fenomene topice, deoarece ele nu aduc nimic nou în raport cu semnificațiile unor lexeme recunoscute deja ca „fapte de limbă”⁹: *fierăstrău* și *pireu*, în schimb, forme precum *renumerare* marchează o „specializare” a sensului, deoarece, datorită operei caragialiene și figurii lui Pristanda, termenul amintit s-a îndepărtat deja de sensul de bază al paronimului său (= „salariu”, „retribuție”), ajungând să desemneze un „venit de proveniență ilicită”. Din punctul de vedere al lingvisticii „discursului repetat”, topicalizarea constituie un fenomen de frontieră. Pe de o parte, topicalizările nu reprezintă colocații, adică „îmbinări de cuvinte”, de vreme ce ele se exprimă printr-un singur cuvânt, a cărui accepțiune nu este încă recunoscută ca atare în dicționarele „idiomatice”. Pe de altă parte, topicalizările sunt cuvinte care, în pofida reticenței lingviștilor față

⁶ Coșeriu, 1990, p. 193-198.

⁷ Termenul „reîncadrare” derivă din conceptul coșerian de „cadru” (al vorbirii). Tipologia „cadrelor” vorbirii – situația; regiunea; contextul (idiomatic; verbal; extraverbal, cu subdiviziunile: fizic, empiric, natural, practic/ocazional, istoric, cultural); universul de discurs – a fost dezvoltată în Coșeriu, 1955, p. 315-325.

⁸ Pentru conceptul de „competență idiomatică”, v. Coșeriu, 1992.

⁹ Cel mult, asemenea forme pot fi considerate „creații de sens” în textele literare, unde pot evoca o anumită trăsătură a personajelor (de exemplu, lipsa de cultură).

de validarea lor, beneficiază de o imensă popularitate în vorbirea individuală: ele reprezintă (cel puțin deocamdată) unități de „discurs repetat” ale căror sensuri nu au devenit încă o parte a repertoriului „comun” al limbii, ci funcționează asemenea textemelor diasemice¹⁰. Tocmai din acest motiv am ales să le abordăm în cadrul secvenței de față.

2.2.1. Printre cele mai cunoscute texteme caragaliene pe care discursul jurnalistic le topicalizează în momentul actual se numără *a traduce*, *bibic*, *rezon* și *renumeratie*. Dintre acestea, primele trei sunt deja înregistrate în dicționarele limbii române, însă cu alte accepțiuni. Astfel, dintre semnificațiile pe care DEX '98 le oferă pentru *a traduce* („1. A reda, a transpune un text, o frază, un cuvânt dintr-o limbă în alta; a tâlmăci. [...] 2. Fig. A reprezenta, a exprima (cu ajutorul artei). 3. Fig. A înfăptui, a pune în practică. [...] 4. (Tehn.) A transforma o mărime de o anumită natură într-o mărime de altă natură. 5. (În expr.) *A traduce* (pe cineva) *în fața justiției* = a aduce (pe cineva) înaintea unei instanțe judecătorești.”), cel mai apropiat de accepțiunea caragaliană rămâne acela de „a aduce (pe cineva) înaintea unei instanțe judecătorești”. Însă chiar și acesta rămâne foarte departe de sensul caragalian din *D'ale carnavalului...*, care comportă accepțiunea de „a înșela (în dragoste)” sau, prin extensie, de „a înșela (generic)” sau „a păcăli”. Sensul restrâns apare în exemple precum: „Solistul trupei D' La Vegas, Daniel Robu, are niscaiva probleme personale, în sensul că iubita lui de peste Ocean, americanca Sasha, crede că acesta o «*traduce*» cu a sa parteneră de scenă, Silvia Launeanu” (http://www.vedeta.ro/Marul_discordiei_Silvia_Robu_la_cutite_cu_iubita_lui-barfa1424.html); sau: „*Amalia Năstase l-a tradus pe Nasty cu un asociat de afaceri*” (<http://www.onlinesport.ro/stiri/tenis/59475/amalia-nastase-l-a-tradus-pe-nasty-cu-un-asociat-de-afaceri.htm>)¹¹. Sensul extins se constată mai ales în discursul politic și economic: „Asta e! Am devizul și factura! o să sun mâine la DACIA să întreb cât e drăcia aia, dar și dacă *m-au tradus* ăia mă duc și mătur cu ei pe jos.” (userul „cristidincluj”, <http://www.dacia.club.ro/intrebari-itp-t154262.html>); sau: „Când o fost promoția cu paharele și eu am rămas cu o grămadă de dopuri, că tot *m-au tradus* ăia de la magazinul care acorda premii că o să primească ba marți, ba vineri, ba marțea următoare... până când mi-au spus că s-a terminat oferta.” (userul „iulian.dronca” <http://forum.softpedia.com/lofiversion/index.php/t138850.html>) În plus, autonomia „textemului” *a traduce* în raport cu omonimul său lexemic se observă în comportamentul sintactic distinct al celor două unități: chiar dacă ambele verbe rămân tranzitive, sensul de dicționar al termenului indică o predilecție pentru construcțiile de tip relațional-instrumental (*a traduce în/prin/cu* – cu sensul de „prin”), pe când sensul „textemului” caragalian marchează o anume afinitate pentru construcțiile de tip sociativ (*a traduce [împreună] cu*).

2.2.2. Dacă în cazul lui *a traduce* semnificațiile termenului au încă o stabilitate neamenințată de expansiunea „textemului” omonim, în cazul termenului *bibic* sensul caragalian tinde să covârșească cele două semnificații ale cuvântului. În DEX 1998, lexemul beneficiază de două intrări: „**BIBÍC**¹, *bibici*, s.m. (Ornit.) Nagâț. – Din magh. *bibic*.”; respectiv „**BIBÍC**² -**Ă**, *bibici*, -ce, s.m. și f. (Fam.) Termen de dezmiardare adresat unei persoane iubite; bibiloi. – Cf.

¹⁰ Pentru clasificarea textemelor (în diasemice, diasketice și diatropice), v. Terian-Dan, 2010.

¹¹ Chiar dacă majoritatea exemplelor pe care le-am selectat din mediul „virtual” evită scrierea cu diacritice, am adaptat exemplele culese de pe Internet la normele curente ale limbii române. Am indicat, în schimb, paginile web la care pot fi găsite citatele respective pentru a se putea verifica autenticitatea exemplor.

bibi.” Dintre acestea, ultima accepțiune e folosită mai des, ca urmare a dublei asonanțe *bebe(c)/bibic(c)* și *iubit/ bibic* (dim.); însă, în discursul presei românești actuale, ea e concurată frecvent de o accepțiune peiorativă, de proveniență caragialiană. *Bibicul* este, precum se știe, porecla lui Crăcănel, pe care Mița îl „traduce”, în *D’ale carnavalului...*, cu feluriți „berbanți”. Din situația încornoratului, discursul public actual pare să fi reținut două sensuri principale. Primul este acela de „amant” sau „fante”: „Io zic că plângi de draci și de vanitate rănită, că dacă l-ai fi iubit, l-ai fi luat când te-a cerut și iote că viața ți-a dat dreptate. Acu’ lasă mangafaua la Coana Zoița și tu caută-ți un *bibic* cu mai multă imaginație” (userul „Conchita”, 27.03.2010, pe http://forum.desprecopii.com/forum/topic.asp?TOPIC_ID=150409). Cealaltă accepțiune uzuală este aceea de „păcălit”, „înșelat” sau, prin extensie, de „persoană credulă, ușor manipulabilă”. Iar, în această privință, *bibicul* pare deja înseriat în categoria prototipurilor lui Caragiale: „Ce păcat că în RO nu mai are cine să voteze!!! cei care mai sunt în țară... 1- cei fără minte: *BIBICI*, «*COSTICI*», «*MITICI*»... care vorbesc aceeași limbă cu președintele... ha, ha, ha... 2- bunici și mămăici: care sunt cumpărați cu 1 sticla de ulei și 1 kg de făină 3- studenții: păi ăștia nici carte nu știu” (userul „fratele lu’ Moromete”, 26.11.2008, pe <http://www.libertatea.ro/stire/base-nu-i-mai-fierbe-pe-alesi-223038.html>)

2.2.3. Un alt „textem” popular din opera lui I. L. Caragiale este *rezon*[?] (transcrierea fonetică a franțuzescului *raison*), pe care DEX îl înregistrează, ca lexem, cu următoarele sensuri: **„REZÓN**, *rezoane*, s.n. (Înv.) **1.** Îndreptărire, justificare, cauză, motiv, temei. **2.** Rațiune, judecată dreaptă. ◇ Expr. *A pune* (pe cineva) *la rezon* = a învăța minte (pe cineva), a pune la respect; a constrânge să judece mai bine, să se poarte cum trebuie. ◆ (Cu valoare de interjecție) Ai dreptate! just! da! desigur! – Din fr. **raison**.” Utilizarea termenului de către Pristanda a făcut însă ca, atunci când cuvântul e folosit cu valoare interjecțională, el să dobândească un sens ironic și antifrastic („ce prostie!”, „ce aberație!”, „vezi să nu!...” etc.). Mai degrabă acest sens îl are, probabil, în vedere eseistul Andrei Cornea, care și-a intitulat *Rezon* rubrica pe care o semnează săptămânal în „Revista 22”. Tot în această categorie trebuie încadrate numeroase alte construcții din discursul jurnalistic: „Și îmi zic, amintindu-mi vorba hâtră a lui Creangă, că n-ar fi rău să fie bine. Chiar e loc de un pic de bine după atâtea greșeli de guvernare, după haos și potopul de vorbe goale cu care am fost ambetați de promisiunile neonorate. *Rezon!*” (Carmen Mihalache, *N-ar fi rău să fie bine*, „Deșteptarea”, 13.01.2010, <http://www.desteptarea.ro/n-ar-fi-rau-sa-fie-bine.html>). Sau: „*Rezon*, monșer! Dacă am fi toți așa profunzi în gândire, bașca vrednici creștini, animați de iubire față de aproape... Adevăr vă zic vouă, România este Grădina Maicii Domnului, și mulți zac în ea.” (userul „Bibicu, nene Iancule”, <http://www.capital.ro/articol/printul-charles-transilvania-este-o-comoara-din-punct-de-vedere-agricol-119835.html>)

2.2.4.1. Dacă *a traduce*, *bibic* și *rezon* sunt niște lexeme recunoscute și înregistrate ca atare în dicționarele limbii române, *renumeratie* e, în schimb, un „caragialism” pur. De fapt, *renumeratie* (pe care Pristanda îl folosește, în *O scrisoare pierdută*, în contexte precum „familie mare, renumerație mică, după buget...”) rămâne un exemplu tipic de „etimologie populară”, rezultată din contaminarea expresiei substantivului *remunerație* cu semnificatul – și, prin acesta, și cu forma – lexemului *număr*. În discursul public românesc actual, „textemul” caragialian beneficiază de o

largă întrebuintare, căreia i s-ar putea găsi două explicații. În primul rând, *renumeratie* reprezintă un caz în care autoritatea textului dramatic s-a impus uneori cu o forță mai mare decât a diverselor dicționare ale limbii române, astfel încât forma greșită a ajuns să prevaleze asupra formei corecte. Acest fenomen se înregistrează chiar și în anumite acte oficiale, aparținând – cel puțin ca intenție – stilului juridico-administrativ. De pildă, un proces-verbal emis de societatea comercială TRANSCOM S.A. (*Hotărârea nr. 1 a Adunării Generale a Acționarilor S.C. TRANSCOM S.A. din data de 27 februarie 2007*) conține următoarea prevedere: „Adunarea Generală a Acționarilor întrunită legal la data de 27 februarie 2006, la prima convocare, cu participarea acționarilor în procent de 73.90%, în baza legii 31/1990, modificată și completată cu Legea 441/2006, a Statutului societății și a procesului-verbal de ședință hotărăște următoarele: [...] 5. [...] Aprobă *renumeratia* lunară și *renumeratia* suplimentară a administratorului unic în sensul menționării la nivelul stabilit prin hotărârile A.G.A anterioare.” (<http://www.transcom.ro/site/Consiliu.html>)

2.2.4.2. În al doilea rând, forma *renumeratie* e utilizată mai ales în contexte ironice, cu sensul de „venit ilicit (sau, cel puțin, nemeritat), obținut de obicei de la bugetul de stat”. E cazul comentariului pe care îl postează userul „curiosul” la un articol menit să-și informeze cititorii *Ce salarii sunt în Prefectura Constanța*. „Norma de hrană? Tipul acesta de «renumeratie» se acordă separat, adică nu apare în statul de plată salarii, este stat separat[?]. Sau, pe lângă norma de hrană, ce alte drepturi de acest gen mai primesc?” (<http://www.ziuaconstanta.ro/stiri-calde/stiri-calde/ce-salarii-sunt-in-prefectura-constanta-99133.html>). Trebuie precizat, însă, că de multe ori utilizarea termenului *renumeratie* este ambiguă (sau, cel puțin, tinde să le pară astfel anumitor vorbitori). De exemplu, o știre politico-economică apărută în *Ziarul de Iași* la data de 15.02.2010 („În prezent, Ionuț Costea, șeful Eximbank, are o *renumeratie* de peste 20.000 de euro. Premierul Boc a cerut Eximbank să reducă salariul conducerii de la circa 20.000 euro în prezent la 1.000 de euro, corespunzător indemnizației unui secretar de stat, după modelul Fondului Proprietatea, avertizând că altfel vor fi identificate și alte soluții pentru a efectua diminuarea.”) a generat pe site-ul cotidianului o controversă între userii „Alex” și „caragiale” cu privire la caracterul (ne)intenționat al utilizării lexemului/ „textemului” respectiv de către autorul articolului (<http://www.ziaruldeiasi.ro/economic/boc-vrea-sa-ii-reduca-salariul-cumnatului-lui-geoana-de-20-de-ori~ni656q>). Dar, în afara acestor topicalizări, trebuie precizat că termenul *renumeratie* continuă să apară în discursul public actual și ca parte integrantă a textemului *famelie mare, renumeratie mică, după buget* (cf. Marius Daea, *Familii numeroase, renumeratii după bugetul afacerii*, „Ghimpele de Iași”, pe <http://iasi.ghimpele.ro/index.php?cat=afisare&ziarul=45&id=10324>). La acest tip de utilizări ne vom referi în continuare.

2.3. Astfel, **reîncadrarea „slabă”** este cea mai răspândită operație de „reluare” a textemelor diasemice. Ea constă în corelarea unui textem cu un alt segment de discurs (care devine astfel co-referențial textemului), fără ca prin aceasta să se modifice în vreun fel configurația semantico-sintactică a textemului însuși. Totuși, raportul de co-referențialitate poate fi marcat prin diverse procedee sintactice. Iar, în funcție de maniera de indicare a relației, putem delimita trei subdiviziuni ale reîncadrării „slabe”, pe care le vom ilustra prin utilizarea textemului *Ce căuta neamțul în Bulgaria?* (Pampon, în *D'ale carnavalului...*):

2.3.1. Reîncadrarea „slabă” marcată **neutru** (sau **nemarcată** „expresiv”), adică simpla juxtapunere a textemului și a co-referentului său, fără vreun indiciu textual care să semnaleze punerea lor în relație: „Mai mortală e aia de pe HotNews, Blăjan etc., că are un nume lung, care pe la 12.50 ieri dădea că deja Barroso a anunțat portofoliile, când el de fapt urma să înceapă să vorbească peste jumate de oră. Și culmea, domnița asta Blăjan dădea asta ca [pe] o corespondență din... Stockholm. *Ce căuta neamțul în Bulgaria?*” (userul „johnnybravo”, 28.11.2009, <http://www.mediafax.ro/politic/barroso-indignat-de-intrebarea-unui-jurnalist-roman-pe-tema-nominalizarii-lui-ciolos-la-agricultura-5137616>)

2.3.2. Reîncadrarea „slabă” marcată **implicit**, cu ajutorul unor indicii textuale care, deși nu semnalează nemijlocit *natura* relației dintre textem și coreferentul său, denotă, cel puțin, *existența* unei asemenea relații. Printre mijloacele de reliefare a co-referențialității respective menționăm:

(a) intonația similară a celor două segmente: „*Ce căuta neamțul în Bulgaria?* Ce căutau niște ziaristi români inocenți într-un teatru de război atât de periculos?” (Petru Romoșan, *Hayssam la GDS*, „Cotidianul”, 02.11.2009, http://old.cotidianul.ro/hayssam_la_gds-102312.html)

(b) coordonarea textemului cu co-referentul său într-un enunț parțial eliptic: „Vă întrebați, poate, *ce căuta neamțul în Bulgaria* și Huizinga la noi în supliment. Vă spun imediat: nu fac filozofie la 10 dimineața, citez un motto.” (Daniel Vasile, „Academia Cațavencu”, 18.12.2009, http://beta.catavencu.ro/loteria_romana_de_la_huizinga_la_eugen_simion_de_la_dostoievski_la_ogica-11782.html). Sau: „Și-acum să răspundem, în premieră, la clasică întrebare «*Ce căuta neamțul în Bulgaria* și Jojo la Emporiki Bank?».” („Academia Cațavencu”, 14.10.2009, http://www.catavencu.ro/n_fine_jojo_are_cu_ce_dar_sa_ne_lamurim_de_ce-10546.html).

(c) citarea explicită (marcată cu ghilimele) și aluzia metatextuală: „Dar a survenit o lovitură de teatru neprevăzută și surprinzătoare: la 20 august 1950, același Georges Robert Dougoujard a părăsit Bucureștii, fiind promovat atașat comercial al Legației engleze de la Ankara. Pas de mai înțelege ceva! [...] Și șeful din epocă al Securității, faimosul general Gheorghe Pintilie, fost Pantelei Bodnarenko, alias Pantiușa acum, s-ar fi putut întreba, asemeni unui personaj al lui Caragiale: «*Ce căuta neamțul în Bulgaria?*»” (Mihai Pelin, *Final fără glorie – Siguranța și Securitatea versus Legația Franței*, „Jurnalul național”, 30.08.2006, <http://www.jurnalul.ro/stire-special/final-fara-glorie-siguranta-si-securitatea-versus-legatia-frantei-2-13414.html>)

2.3.3. Reîncadrarea „slabă” marcată **explicit**, cu ajutorul unui conector comparativ, de ordin frastic sau transfrastic: „Așa cum Caragiale se întreba *ce caută neamțul în Bulgaria*, ne întrebăm și noi ce caută românul în Afganistan. Ce să caute și el decât un salariu mai bun?” (Florentin Florescu, *Un tânăr din Frumusica se bate cu talibanii din Afganistan*, „Lumina”, 28.06.2007, <http://www.ziarullumina.ro/articole;1285;0;714;0;Un-tanar-din-Frumusica-se-bate-cu-talibanii-din-Afganistan.html>). Sau: „Când am aflat de un fast-food indian, m-am întrebat și eu, ca personajul lui Caragiale: *ce caută neamțul în Bulgaria* și urmașul lui Tagore cu obiceiuri de yankeu

prin București?”¹² (Iorgu Drăghicescu, *Meniul zilei: Berbecuț Malabar*, „TimeOut București”, 11.01.2008, <http://www.timeoutbucuresti.ro/restaurante/6348/2329998/meniul-zilei-berbecut-malabar.html>)

2.4. Reîncadrarea „forte” desemnează operația de actualizare în cadrul căreia textemul interferează cu segmentul de discurs co-referent. Am numit-o „forte” pentru că, în acest caz, legătura dintre cele două unități (textemul și co-referentul) e marcată clar, prin „fuziunea” sintactică a planurilor enunțului. Pentru ca o reîncadrare „forte” să rămână „reîncadrare” și să nu producă o reconfigurare fundamentală a textemului însuși, condiția este ca operația să nu afecteze nucleul unității textemice, care se compune, de obicei, din verbe, nume predicative și determinanți obiectuali (obiect direct, obiect indirect etc.). În schimb, elementele substituibile în cazul unei reîncadrări „forte” sunt, de regulă, subiectul (agentul) textemului și felurile determinării circumstanțiale ale verbului. În funcție de natura componentei substituite, reîncadrarea „forte” se poate împărți în actanțială și circumstanțială.

2.4.1. Reîncadrarea „forte” actanțială se caracterizează prin substituirea subiectului enunțului, care e împrumutat astfel din co-referentul textemului. Printre textemele caragialiene, un exemplu concludent în această privință l-ar putea constitui afirmația lui Cațavencu potrivit căreia *industria română e admirabilă, e sublimă, putem ține, dar lipsește cu desăvârșire*. În discursul public actual, calificarea pe care onerosul personaj caragialesc i-o atribuie acestui sector economic e folosită adesea pentru a descrie alte aspecte sociale, economice, culturale și administrative ale realității românești. Câteva exemple: „În Oradea, dezvoltarea este sublimă, dar lipsește cu desăvârșire” (userul „cetatean 01”, 07.04.2008, <http://www.bihon.ro/stiri/oradea-bihor/articol/oradea-vazuta-de-la-bucuresti/cn/news-200804-06-01283972>); „Medicul Cristian Sever Oana: Campania de informare privind vaccinul anti-cancer e sublimă, dar lipsește cu desăvârșire.” (declarație pe site-ul HotNews, 28.11.2008, <http://www.hotnews.ro/stiri-esential-5176027-audio-video-medicul-cristian-sever-oana-camp-ania-informare-privind-vaccinul-anti-cancer-sublima-dar-lipseste-desavarsire.htm>); „Nu știu dacă există o dreaptă maghiară adevărată, dar înclin să cred că e ca și cea românească: sublimă, dar lipsește cu desăvârșire. Astea sunt vremurile tv-ului și ale calculatorului, e plin de drepte diversioniste.” (userul „ilie”, 02.12.2009, <http://www.ziua.ro/action/arti cle?ID=34964>).

2.4.2. Reîncadrarea „forte” circumstanțială se caracterizează prin substituirea componentelor circumstanțiale din cadrul textemului cu acelea importate din co-referentul său. Dintre textemele caragialiene, favorizat pare să fie din acest punct de vedere *După lupte seculare care au durat treizeci de ani...* (Cațavencu, *O scrisoare pierdută*), care face în mediul „virtual” contemporan obiectul unor reîncadrări precum următoarele: „*După lupte seculare, care au durat aproximativ 200 de minute*, am ajuns la marea cabană Piatra Arsă, am crezut că nu mai ajungem o dată...” (Delia Mirea, 07.02.2010, <http://www.>

¹² Încadrarea acestui exemplu în categoria determinării „slabe” marcate **explicit** pare discutabilă din cel puțin două motive, care tind să apropie enunțul de sfera determinării „slabe” marcate **implicit**: coordonarea textemului cu co-referentul său („*ce caută neamțul în Bulgaria și urmașul lui Tagore cu obiceiuri de yankeu prin București?*”) și aluzia metatextuală la I. L. Caragiale („*m-am întrebat și eu, ca personajul lui Caragiale*”). Cu toate acestea, hotărâtor pentru caracterul **explicit** al determinării rămâne conectorul comparativ („*așa cum...*”), care lipsește din cel de-al doilea enunț citat la **2.3.2.b.**, iar în exemplul de la **2.3.2.c.** nu se referă la asemănarea de situație, ci doar la nedumerirea emițătorului.

scoaladeghizi.ro/index.php?option=com_content&task=view&id=170&Itemid=169); „După lupte «seculare» care au durat nici mai mult nici mai puțin de o lună de zile, mai exact de la semnarea protocolului UDMR-PDL la nivel național, vineri, 26 februarie, liderii județeni ai celor două partide și-au dat mâna și au pus pe hârtie protocolul de colaborare la nivelul județului Bistrița-Năsăud.” (Carmen Bulz, 27.02.2010, „Răsunetul”, <http://www.rasunetul.ro/dupa-lupte-seculare-pdl-si-udmr-b-n-au-semnat-protocolul-de-colaborare>); „Trupa Potențial, «după lupte seculare ce au durat vreo 2 săptămâni», în sfârșit, a găsit o sală de repetiție.” (<http://trupapotential.wordpress.com/2010/05/04/dupa-lupte-seculare-ce-au-durat/>).

2.5. Reîncadrarea absolută vizează acele re-actualizări în cadrul cărora textemul și co-referentul său se exprimă prin același segment discursiv. Vorbind în termeni coșerieni, am putea spune că, într-o reîncadrare absolută, o secvență textuală *desemnează* o altă realitate lingvistică decât aceea pe care o *semnifică* de fapt. Un bun exemplu în această privință l-ar putea constitui replica lui Pampon din *D'ale carnavalului...* (*Ce căuta neamțul în Bulgaria?*), care a intrat în vorbirea curentă cu sensul de „nepotrivire (în gândire sau în comportament), eveniment inoportun sau chiar absurd, lipsit de justificare”. Utilizarea replicii amintite în discursul mediatic actual arată că reîncadrarea absolută se poate manifesta în două feluri.

2.5.1. Ca reîncadrare absolută **parțială**, în cadrul căreia, dintre cei doi termeni ai unui textem (A și B), unul este reîncadrat în mod „absolut” (literal), pe când celălalt alcătuiește obiectul unei reîncadrări „forte”, adică al unei substituții. Astfel, în re-actualizarea textemului caragialian menționat, întâlnim mai frecvent mostre de reîncadrare „forte” circumstanțială, în care se schimbă doar termenul B, pe când subiectul enunțului rămâne *neamțul*. „Ne-am întrebat *ce căuta neamțul în Mexic* și ne-a răspuns chiar el.” (Toma Roman Jr., în „Jurnalul Național” 22.09.2006, <http://www.jurnalul.ro/stire-jurnalul/antipudibonderia-11712.html>); „*Ce căuta neamțul în mașina Google pe Calea Victoriei?*” (Daniel Goace, „Academia Cațavencu”, 03.11.2008, <http://www.catavencu.ro/ce-cauta-neamtul-in-masina-google-pe-calea-victoriei-4013.html>); sau: *Ce căuta neamțul în Polonia*, articol de Liviu Antonesei pe <http://www.bucatarescu.ro/?p=1411>, 18.05.2010. Există, însă, și situații când se modifică nu circumstanțele, ci subiectul acțiunii: Horia Ghibuțiu, *Ce caută românul la bulgari*, „Evenimentul zilei”, 04.01.2010 (<http://www.evz.ro/detalii/stiri/horia-ghibutiu-ce-cauta-romana-nul-la-bulgari-881353.html>), Daniel Cain, *Ce căuta franțuzul în Bulgaria? Mărirea și decăderea unui rege (I-III)*, „Ziarul de duminică”, 30 martie-14 aprilie 2010 (<http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/serial-istoric-ce-cauta-frantuzu-in-bulgaria-i-5789351/>).

2.5.2. Ca reîncadrare absolută **integrală**, în cadrul căreia coincidența expresiilor ce vehiculează cele două sensuri este deplină. În discursul public (și în orice alt tip de discurs), reîncadrarea integrală este mai rar folosită decât cea parțială tocmai pentru că ea presupune un cadru de referință mult mai restrâns, adică o suprapunere perfectă a situațiilor. Cu toate acestea, există evenimente care favorizează recursul la această operație discursivă: „Cel mai consistent ciclu este cel consacrat Nisipurilor de Aur ale vecinilor de la Sud, dintr-o zonă ce fost-a și-a noastră o vreme. Acolo, văzând hotelurile construite de nemți, Daniel Pișcu înțelege în fine *ce căuta neamțul în Bulgaria*.” (Horia Gârbea, 23.03.2010, <http://horiagarbea.blogspot.com/2010/03/carti-noi-daniel-piscu-putina.html>).

3. Concluzii

În urma analizei precedente, putem formula următoarele concluzii:

3.1. Operația de reîncadrare a textemelor reprezintă, în discursul public românesc actual, o importantă sursă de creativitate textuală, prin intermediul căreia se generează nu doar numeroase efecte pragmatice (precum ironia), ci și sensuri și chiar forme lingvistice noi;

3.2. O consecință a reîncadrării frecvente este că, datorită prestigiului dramaturgului, unele texteme caragialiene tind să substituie semnificațiile unor lexeme sau, cel puțin, să producă ambiguitate în contextele în care ele apar;

3.3. Frecvența „repetării” lor face ca, în discursul informativ actual, textemele caragialiene să-și depășească statutul pur literar („livresc”) și să funcționeze ca adevărate tipare cognitive care se aplică unui număr din ce în ce mai mare de situații prototipice ale vieții sociale românești.

Bibliografie:

- COȘERIU, Eugeniu (1955): *Determinare și cadru. Două probleme ale unei lingvistici a vorbirii*. In: *Teoria limbajului și lingvistica generală*. Cinci studii, ediție în limba română de Nicolae Saramandu, Editura Enciclopedică, București, 2004, p. 287-329.
- COȘERIU, Eugeniu (1966): „Vers l'étude des structures lexicales”. In: *L'homme et son langage*, textes réunis par H. Dupuy-Engelhardt, J.-P. Durafour et F. Rastier. Louvain-Paris-Sterling: Peeters, 2001, p. 215-252.
- COȘERIU, Eugeniu (1990): „Información y literatura”. In: *Comunicación y sociedad*, III, 1-2, Pamplona, pp. 185-200.
- COSERIU, Eugeniu (1992): *Competencia lingüística. Elementos de la teoría del hablar*, elaborado y editado por Heinrich Weber, versión española de Francisco Melo Blanco. Madrid: Gredos.
- COSERIU, Eugeniu (2001): *Linguistica del testo. Introduzione a una ermeneutica del senso*, edizione italiana a cura di Donatella di Cesare. Roma: Carocci editore.
- GASPAROV, Boris (2010): *Speech, Memory, and Meaning: Intertextuality in Everyday Language*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- TERIAN, Simina-Maria (2011): „Reconfigurarea textemelor în discursul informativ: O abordare din perspectiva lingvisticii integrale”. In BOLDEA, Iulian, SIGMIREAN, Cornel, COSTEA, Simion (eds.): *Intercultural Perspectives on European integration between Tradition and Modernity*. The Proceedings of the European Integration – between Tradition and Modernity Congress (EITM4). Târgu Mureș: Editura Univerității „Petru Maior”, p. 137-146.
- TERIAN-DAN, Simina (2010): „Preliminarii la o tipologie a textemelor românești. Abordare din perspectivă integralistă [III]”. In: *Annales Universitatis Apulensis*, Series Philologica, Vol. 11, T. 1, 2010, p. 251-262.

IZOTOPIA SPAȚIULUI UNIVERSAL LA ION CREANGĂ

The Isotopy of Universal Space in Ion Creangă's Work

Maria-Laura RUS¹

Abstract

The essential elements of Ion Creangă's space are joy, innocence, happiness, spontaneity etc. The author underlines this by his words: "the happy age". The universal feature of this age consists in the fact that in opposition to real, ordinary life it allows the child to have no worry, because the game is the only reason. Childhood is a space of extraordinary, unique feelings and only the "memory" can revive them. Security and plenary feelings can also be related to this wonderful age described by Ion Creangă.

Keywords: isotopy, childhood, space, game, joy

Copilăria – izotopie a spațiului universal

„Copilăria petrecută la sat mi se pare singura mare copilărie. Cine nu privește în urma sa peste o asemenea copilărie mi se pare un condamnat al vieții” spunea Lucian Blaga într-un discurs de recepție la Academie. Condițiile favorabile copilăriei universale sunt în cadrul satului, spunea același mare poet și filozof, în satul înțeles drept centru al universului, în „cultura minoră”, în comparație cu orașul, centru al „culturii majore”.

Valorile acestei vârste minunate a fascinat omenirea dintotdeauna². Iată de ce copilăria poate fi echivalată cu [trezirea] în satul deținător al „priveliștilor lumii”. Ea e reînviată de eul subiect și obiect al *Amintirilor* într-un cadru, un spațiu în care, în felul acesta, scriitorul încetează, temporar, de a mai fi la discreția timpului. Copilăria apare, în felul acesta, marcată contextual de [veselie], [inocență], [fericire], [candoare], [spontaneitate]: „copilărie ... căci ea singură este veselă și nevinovată”, „vârsta cea fericită”.

Acestei copilării ideale i se oferă o topografie reală, dar transfigurată de perspectiva ingenuă a maturului și de imaginarul artistic. Scena adecvată jocului este toposul humuleștean, dar „minunile” care se petrec aici îl transformă într-un spațiu al tuturor, trecând, astfel, de limitele sale reale.

Jocurile și năzdrăvăniile sunt parte componentă, esențială și obligatorie a acestui spațiu fermecat. Ele luminează viața cu veselia și umorul lor. Nică este „cel mai bun de hârjoană” și „slăvit de leneș”, învățătura părându-i-se „cumplit meșteșug de tâmpenie, Doamne ferește!”. Copilul aflat în spațiul ocrotitor al copilăriei nu cunoaște grijile și necazurile de care viața nu îi cruță pe părinți:

Ce-i pasă copilului când mama și tata se gândesc la neajunsurile vieții, la ce poate să le aducă ziua de mâine, sau că-i frământă alte gânduri pline de îngrijire.

¹ Asistent univ.dr., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureș

² Copilăria este acea realitate arhetipală, sacră situată în „illo tempore” și într-un spațiu privilegiat, acea „lume ce gândea în basme și vorbea în poezii”, „vremile-aurite”, „ce mitele albastre ni le șoptesc ades”, cum spune Eminescu; este lumea analogă cu universul copilăriei, un univers cu atât mai feeric cu cât se află mai aproape de natură.

Concluzia apare firească, prezentată direct: „*Așa eram eu la vârsta cea fericită*”. Fiind astfel, copilăria este unică în spațiu și timp, ca psihologie.

Întâmplările anumite diferă, așa cum diferă întâmplările lui Harap-Alb de cele ale lui Făt-Frumos, dar nu și felul cum se comportă în fiecare întâmplare, copilul care întruchipează copilăria, ca și viteazul care întruchipează vitejia. Universalitatea copilăriei constă tocmai în aceea că, în opoziție cu restul vieții, ea îngăduie lipsa de griji și zburdălnicia „după bunul plac”, ceea ce înseamnă pentru copil să fie „sănătos, să mănânce și să se joace”, căci exercițiul ludic nestingherit este principala coordonată a acestei vârste.

Lumea copiilor este mai mult fictivă decât reală atâta vreme cât ei nu se izbesc, cum este și principala coordonată a vârstei, de lumea cea reală. Copilăria apare ca arhetip, ca ilustrare prototipică a unei existențe de zburdălnicie, iresponsabilitate, candoare și vioioșie permanentă³:

... așa cred că au fost toți copiii, de când îi lumea asta și pământul, măcar să zică cine ce-a zice.

Ea este percepută drept „utopie morală regeneratoare” (Cornel Moraru).

Unde se sfârșește „copilăria” lui Creangă este dificil de spus. El dă o indicație atunci când, la sfârșitul părții a doua din *Amintiri* se caracterizează a fi fost „nici cu minte până la treizeci” de ani. Emancipare a minții, aceasta e adevărata ieșire din copilăria considerată în sensul tradițional al cuvântului. Este evident, astfel, că ea nu este o etapă a existenței, strict determinată fiziologic și psihic, un „timp al ființei”, ci o „calitate a vieții”, un „mod de a fi” (Paul Cornea)⁴.

Cu toate acestea, plecarea la Socola pare a marca despărțirea de copilăria înțeleasă ca „vârsta a fericirii” și ca tărâm al fericirii, căci copilul pleacă spre un necunoscut în care nu se știe dacă va mai gusta deliciile de până acum și de aici:

Ne duceam surgun dracului pomană! Că mai bine n-oi putea zice!

Paul Cornea pune cel mai bine în evidență, credem, spațiul acesta universal al întâmplărilor copilăriei „spectacolul *Amintirilor* pune în scenă o lume de toate zilele și de nicăieri”.

Amintirile ne fac, practic, să conștientizăm faptul că această vârstă a copilăriei este acel spațiu al ființei noastre⁵ comun ca experiență tuturor. Lumea obiectivă a copilăriei povestitorului aparține unei anumite epoci istorice, prezentată realist, dar retrăită subiectiv, ca

³ Singurul „nor” care umbrește cerul senin al copilăriei îl constituie obligația de a merge la școală. Dar chiar și acolo, copilul știe să găsească și să-și construiască momentele în care să se bucure de copilărie („noi, dacă vedeam așa, ne duceam și mai rar: dar nebunii știu că făceam de-ajuns”).

⁴ Paul Cornea vorbește în acest sens de o „doză” de copilărie la toate personajele *Amintirilor*, caracterizate, în fond, prin bucuria de trăi.

⁵ Tot așa cum „amintirea” este un spațiu al ființei, în care fiecare dintre noi evadează de câte ori are posibilitatea. G. Durand spunea: „Memoria e realmente de domeniul fantasticului deoarece orânduiește estetic amintirea. În acesta constă «aureola» estetică care împodobește copilăria, copilăria fiind întotdeauna și pretutindeni amintire a copilăriei, fiind arhetip al ființei eufemice, care ignoră moartea, pentru că fiecare din noi a fost copil mai înainte de a fi om matur. [...] În vreme ce copilăria este obiectiv anestetică, pentru că n-are voie să facă apel la artă pentru a se opune unui destin muritor de care n-are cunoștință, orice amintire din copilărie (s.a.), prin dubla-i putere a prestigiului pe care-l conferă lipsei de griji primordială, pe de o parte, iar pe de alta a memoriei, e din capul locului operă de artă” (apud Constantin Trandafir, Ion Creangă. Spectacolul lumii, Editura Porto-Franco, Galați, 1996, p. 68).

amintire. Este lumea copilăriei pe care o confruntăm nu numai cu biografia povestitorului, ci și cu propria noastră copilărie, cu a tuturor celor ce își amintesc din ea ceea ce merită să fie regretat. Este, așadar, un spațiu al trăirilor extraordinare, unice, singulare ca repetabilitate. Singură, „amintirea” numai le poate face să fie re-simțite. Tocmai în aceasta rezidă universalitatea spațiului copilăriei.

Universul simbolurilor copilăriei

Vârsta copilăriei îi aduce adultului sentimentul [siguranței], al îndestulării, al trăirilor plene: toate erau „frumoase”, îi „mergeau după plac”, „fără leac de supărare”. Veselia îi cuprinde toată ființa, întrucât copilăria este ca și „vremea cea bună”, fără înnorări și tulburări sufletești.

În textul narației, totul amintește de vârsta aceasta minunată: de la sat și hora satului la persoanele dragi, de la diversele jocuri la obiectele care poartă însemnele veseliei. Ograda copilăriei, de pildă, apare ca incintă miraculoasă a unui „altar apolonian” (Doina Curticăpeanu):

Ieși, copile, cu părul bălan, afară și râde la soare, doar s-a îndrepta vremea și vremea se îndrepta după răsul meu. Știa, vezi vine, soarele cu cine are de-a face .

Bățul năzdrăvan pe care încalecă Nică este purtătorul însemnelor copilăriei, căci el îl poartă dincolo de gândurile și preocupările adulților:

Copilul, încălecat pe bățul său, gândește că se află călare pe un cal de cei mai strașnici, pe care aleargă, cu voie bună, și-l bate cu biciul și-l strunește cu tot dinadinsul, și răcnește la el din toată inima, de-ți iè auzul; și de cade jos, crede că l-a trântit calul, și pe băț își descarcă mânia în toată puterea cuvântului ...

Pupăza este, la rândul ei, cea care îi amintește copilului întâmplarea hazlie, pozna în urmă căreia a rămas nepedepsit, „mierându-se” și el de „ghibăcia minciunilor ce potrivise”. Chiar și prinsul muștelor cu ceaslovul este unul dintre momentele pe care copilul le savurează și îl transformă într-o joacă. Alături de el, cititorul – copil sau adult – se delectează, la rândul lui:

... în lipsa părintelui și a dascălului intram în ținterim, țineam ceaslovul deschis, și, cum erau filele cam unse, trăgeau muștele și bondarii la ele, și, clămpănind ceaslovul, câte zece-douăzeci de suflete prăpădeam deodată; potop era pe capul muștelor!

„Mâțele” din „ocnițe” și „cotruță” sunt un prilej continuu de veselie: „le flocăiam și le șmotream [...] de le mergea colbul”. Și câte alte ghidușii nu sunt indici ai acestei vârste aparte: smântânitul oalelor, „furluatul” cireșelor și „prăpădenia” cânepei, desfătărilor de la scâldat, invitațiile pe care Ionică și le făcea singur la moș Chiorpec ciubotarul și pășaniile ce i se trăgeau din asta ș.a. Tatăl este antrenat, cu voia sau fără voia lui, în iureșul jocului:

Când venea tata noaptea de la pădure din Dumesnicu, înghețat de frig și plin de promoroacă, noi îl spăriam sărindu-i în spate pe întunec. Și el, cât era de ostenit, ne prindea câte pe unul, ca la baba oarba), ne ridica în grindă, zicând: «tata mare!» și ne săruta mereu pe fiecare.

Mai presus de toate, jocul este dovada grăitoare a vârstei „vesele și nevinovate”, este reîntoarcerea la bucuria aceasta primordială: „Dacă-i copil, să se joace”. Creangă își „joacă” rolul de copil cu deplină participare, se distrează, se înduioșează, se necăjește de întâmplările copilăriei sale și a altora.

În *Amintiri*, jocul este suprema preocupare, fiind aceasta o narațiune despre copilărie și o reprezentare a eternului ludic. „Copilul este eminentemente joc și «rolul» său social este de a lua roluri. Necesitatea lui este propria lui libertate, și felul în care el este jucat este acela că se joacă”⁶.

Jocul este simbolul suprem al copilăriei, este dimensiunea esențială. Și mai mult decât atât, el constituie, fără nici cea mai mică îndoială, „tema” și vocația fundamentală la Creangă. Copiii au „joc liber”, acționează după pofta inimii, nu după o conștiință care să îi dirijeze, tot așa cum adulții nu se complac în reflexivitate nespecifică, iar când totuși „alunecă” în aceasta, se dezic repede: *Însă vai de omul care se ia pe gânduri!*

Belșugul de vitalitate al acestei vârste nu are măsură (nici nu poate avea), dă pe dinafară: „... *bucurie peste bucurie venea pe capul meu*”. Orice situație, orice prilej este o celebrare a copilăriei minunate, căci copilul este mereu pus pe șotii:

A doua zi des-dimineață le începeam de la capăt [...] Și câte nu ne venea în cap, și câte nu făceam cu vârful și îndesat, mi-aduc aminte de parcă acum mi se întâmplă.

Numeroase sunt acțiunile umane convertite în joc. Majoritatea stau sub semnul vertigiului: plăcerea alunecării pe gheață, cufundatul în apă la scăldat, urcarea și coborârea pantelor, chiuitul, râsul și plânsul, fuga cu spectaculoasele rețele semantice, hârjoana, flecăreala. Să mai amintim: „bâzâitul” în strană, „nechezatul” în ajunul Crăciunului, „chiraleisa” în ajunul Bobotezei, jocurile „de-a mijoarca”, „baba-oarba”, „de-a calul”, „de-a biserica”, „bongoasele”, „boscorodeala” cu cimilitura morților, șolticăriile de pe la șezători etc. De altfel, năzdrăvăniile copilului sunt absolut legitime; spune și una dintre vorbele înțelepte ale poporului nostru: cine a văzut babă frumoasă și copil cuminte?

Jocul copilului atât de variat și exuberant este mărturia unor nelimitate disponibilități proprii personajului, a cărui copilărie semnifică însuși principiul vieții. Eroul Amintirilor celebrează, așadar, periodic realitatea prin joc, consideră și Mircea Moș. Pentru critic, jocul înseamnă chiar mai mult decât simpla joacă: „Jocul înseamnă o intervenție chiar a eului în realitate, intervenție menită să asigure mișcarea liberă a lucrurilor și, în egală măsură, pentru a anula ceea ce părea încremenit, fixat pentru totdeauna”⁷.

Creangă strânge cu migală fiecare trăsătură semnificativă a acestei vârste într-o frumoasă definiție artistică a copilăriei, poate cea mai izbutită din câte s-au dat vreodată în literatura română. Toate întâmplările copilăriei sunt antologice, de acum intrate în conștiința românească, povestite, adică reînviolate cu vervă, talent și spontaneitate de către un scriitor cu atât de multe calități. Poezia și veselia lor își pun amprenta asupra cărții, dându-i dimensiuni pantagruelice, colorând-o, umplând-o de haz, de multă viață.

⁶ Gabriel Liiceanu, în *Introducere la Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, de Johan Huizinga, traducere din limba olandeză de H.R. Radian, Editura Univers, București, 1977, p. 11.

⁷ Mircea Moș, *Ion Creangă sau pactul cu cititorul*, Editura Paralela 45, Pitești, 2004, p. 58.

Bibliografie selectivă:

Cornea, Paul, *Itinerar printre clasici*, Editura Eminescu, București, 1984

Moș, Mircea, *Ion Creangă sau pactul cu cititorul*, Editura Paralela 45, Pitești, 2004

Regman, Cornel, *Ion Creangă. O biografie a operei*, Editura Demiurg, București, 1995

Tiutiuca, Dumitru, *Literatura marilor clasici*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2005

Trandafir, Constantin, *Ion Creangă. Spectacolul lumii*, Editura Porto-Franco, Galați, 1996

UN CAZ POETIC ÎNCĂ NECLASAT: MIRCEA POPOVICI

A poetical cold case: Mircea Popovici

Emanuela ILIE¹

Abstract

The paper focuses on the literary and the critical destiny of the last survivor of the Romanian “Lost Generation”, Mircea Popovici. It describes especially the thematic and stylistic features of his poetry. A poetry yet unknown or still reduced to the spectacular debut, dating from 1946.

Keywords: Popovici, poetry, cold case, theme, identity

Niciun alt reprezentant al așa numitei „generații pierdute” românești nu a avut parte, probabil, de o receptare atât de injustă ca ieșeanul² Mircea Popovici. Cu foarte puține excepții, criticii și chiar istoricii literari interesați cu precădere de lirica acestei generații fie l-au ignorat cu totul, fie au considerat nimerit să îi reducă opera literară la volumul de debut, *Izobare*. E suficient să amintim de omisiunea din *Istoria poeziei românești moderne și moderniste*, editată în anul de grație 2002: în microcapitolul *Izobarele lui Mircea Popovici*, reputatul ei autor, Emil Manu, lasă impresia că acest „poet original” nu a mai scris nimic în afară de volumul de debut, căruia îi concede totuși o calitate de căpătâi: „Prin *Izobare*, Mircea Popovici contribuie la definirea contextuală a poeziei din epocă, fără voga lui Tonegaru, dar intuind tonegarismul din atmosferă, înainte chiar de a-l breveta autorul *Plantațiilor*”³. Eroarea, nu tocmai pardonabilă într-un tom istoriografic, ce se vrea în definitiv un reper axiologic, a mai fost făcută și de alții, pe deplin convingși de retragerea totală a lui Mircea Popovici din literatură. Cine să mai creadă într-o revenire mai mult sau mai puțin spectaculoasă, din moment ce ultimul supraviețuitor al „generației pierdute” se încapățâna să nu mai publice nimic din 1946?! An cu totul prolific, pe deasupra, pentru debutantul a cărui editare în volum (*Izobare*) constituia de fapt Premiul Tinerilor Scriitori al Fundațiilor Regale pentru Literatură și Artă, premiu acordat de un juriu ce reprezenta, în epocă, o autoritate ... aproape regală: Tudor Vianu, Perpessicius, Camil Petrescu, Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Ion Biberi, Petru Comarnescu. Ecourile critice entuziaste stârnite în epocă⁴ nu aveau însă cum să reziste prea

¹ Lector univ. dr., Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași

² Ce-i drept, viitorul poet se naște la data de 21 aprilie 1923, în București. În capitală își face și studiile primare și gimnaziale, finalizate în anul 1934. După ce urmează Liceul Militar din Iași (între 1934-1942), Mircea Popovici intenționează să revină pentru totdeauna în orașul natal. Odată încheiate studiile la Facultatea de Drept din București (1942-1947), el se întoarce totuși în Iași, unde studiază la Institutul Politehnic (1954-1958). Se stabilește definitiv, deși contra propriei voințe, în urbea moldavă, unde este, pe rând, ofițer (1945-1954), șef laborator la Facultatea de Construcții a Institutului Politehnic (1959-1963) și inginer proiectant la Institutul de Proiectări (1963-1986).

³ Emil Manu, *Istoria poeziei românești moderne și moderniste*, II, Curtea Veche Publishing, București, 2004, p. 322;

⁴ Să nu uităm că această operă fusese lăudată, imediat după lansare, de G. Călinescu, Al. Piru, Vladimir Streinu sau Ovid S. Crohmălniceanu.

mult, în condițiile în care, în ciuda tuturor așteptărilor, debutul a fost urmat de o lungă tăcere editorială. Care va contribui pe deplin la clasarea cazului Mircea Popovici.

Din surghiunul autoimpus la periferia unui capitol de istorie literară, autorul *Izobarelor* nu va mai ieși nici măcar după revenirea cu totul neașteptată, la patruzecișu de ani de la debutul editorial, cu volumul *Licențe emotive* (1987), urmat, la o mică distanță, de *Poezii. Contrapunct. Tempera. Mișcare inocentă* (1988), *Paletă de amurg* (1991), *General museum* (2001), *Variațiuni rococo* (2008), în sfârșit, de antologia *Cabinetul de stampe* (2009). Puțini dintre autorii sintezelor critice apărute între timp (între ei: Eugen Simion, Marian Popa) mai par dispuși să îi acorde credit celui catalogat, timp de peste patru decenii, drept un soi de ciudățenie literară. Chiar și atunci când au aflat, din varii surse, că „venerabilul poet”, retras la Iași „într-un cvasianonimat literar”⁵, a revenit pe scena poeziei autohtone, ceilalți critici dedicați ai generației sale se referă, cu o obstinație de neînțeles, tot la *Izobare...*

Circulația deficitară a volumelor sale mai noi – fără excepție, apărute la edituri de nișă – adâncește, la rândul ei, obscuritatea ce a învăluit atât cauzele veritabilei morți clinice a lui Mircea Popovici (care și-o atribuie unor „motive personale neconforme cu perioada politică de după anul 1944”⁶), cât și opera sa poetică propriu-zisă. Operă ale cărei dominante structurale, tematice și stilistice merită totuși (re)descoperite. Ceea ce ne și propunem, de altfel, în demersul următor.

În ansamblu, *Izobarele* (ediția I, Fundația Regală Pentru Literatură și Artă, București, 1946, ediția a II-a, Editura Alfa, Iași, 2005) lui Mircea Popovici par a se ralia, prin motivație și atitudine lirică ori linii tematice preeminente, la poetica generației recunoscute în special prin contribuția unor Geo Dumitrescu, Constant Tonegaru și Dimitrie Stelaru. O dovedesc, între altele, refuzul convenției, tendința demitizantă și desolemnizantă, teribilismul juvenil, uneori estompat de un vag fior elegiac, reveria livrescă pliată pe un acut simț al derizoriului. Gesticulația preferată vorbește de altfel de la sine: „Jucam ping-pong cu Luna pe faleză”; „Locuiam în cer cu prietenii nopții/ și frunzele cădeau de pe noi în apus”; „Ne asvârleam noaptea întregă pe umeri/ și porneam hăulind după joc și prinsoare”; „Cineva scuipă'n retinele toamnei, pe stradă” etc. Urmărind o încadrare generaționistă a poetului ieșean, Ana Selejan îl alătură lui Constant Tonegaru („amândoi fac parte din aceeași familie de spirit modern și își propun, alături de alți tineri poeți: Mihail Crama, C. T. Lituon, Radu Teculescu, să abordeze aproximativ același perimetru tematic – vagabondajul geografic, orașul tentacular, mirajul medievalismului, al nopții, al lunii”⁷), apreciind că nota particularizantă a autorului *Izobarelor* ar consta în preferința pentru prozodia tradițională: „Scrise în strofe aproape clasice, cu ritm și rimă, poeziile lui Mircea Popovici se deosebesc de cele ale congenerilor săi, care

⁵ Citatele îi aparțin Anei Selejan care, în finalul studiului, altminteri dens, despre Mircea Popovici – inclus în capitolul *Debutanți moderniști premiați*, din *Poezia românească în tranziție. 1944-1948*, Cartea Românească, București, 2007 – recunoaște voalat că nu a aflat din timp de revenirea neașteptată a poetului din moartea clinică în care se complăcuse și în consecință nu a mai apucat să își ajusteze textul: „Acestea și alte informații (...) le aflu la câteva luni de la scrierea fragmentului critic de mai sus, din textele însoțitoare ale ediției a doua a *Izobarelor* (Iași, Editura Alfa, 2005), pe care venerabilul poet mi-o trimite.” (*op. cit.*, pp. 106-107)

⁶ Cf. *Fișei biografice* din finalul cărții *Variațiunile Rococo* (Editura Alfa, Iași, 2008, p. 77);

⁷ Ana Selejan, *op. cit.*, p. 99;

preferau versul alb, prin această muzicalitate formală”⁸. Mai mult decât acest aspect pur formal, creația lui Mircea Popovici ne pare însă a fi individualizată și de o dominantă tematică, anume predilecția pentru un exotism văzut, ca la Segalen, drept o ingenuă, eternă oscilație între alteritatea pitorească și identitatea în formare. Poetul însuși o recunoaște, deși într-o predicăție ce se dovedește a ratării: „Vezi, puteam fi beduin sau poate o caravană/ ducând pe umerii mei de aramă poveri de lămâie,/ cu trupu-n nisip, presărat pe sahare întinse/ și cu ochii înnebuniți de sete după fiecare lămâie.// Aș fi adăpat cămilele cocoșate și hâde/ undeva într’o oază mai mică decât o banană,/ sau între dune, tâlhar, aș fi jefuit călătorii/ și aș fi răs văzând pe banala față Morgana.// (...) Aș fi avut friguri, degerături și scorbut/ și aș fi împușcat reni cu praștii moderne de foc./ Puteam completa cu licheni tot herbarul/ și de toate aureolele boreale mi-aș fi bătut joc.// Vezi, însă, am apărut într’o lume prea veche,/ unde totul se știe și nimic nu pare să fie mister,/ cu arbori ce seamănă unul cu altul și oameni clișee/ ce știu doar să moară de cald sau să plângă de ger.”

Atunci când revine în perimetrul autohton, poetul preferă descripția unor tablouri statice, în fapt amortite mai puțin de proliferarea elementelor imobile, cât de un plictis generalizat, ce amenință întreaga existență urbană cu o atonie rău prevestitoare. Din suprapunerea lor ia naștere imaginea cunoscută a periferiei insalubre, asfixiate și în definitiv abiotice. Natural, pictorul ei consecvent constată că i-a preluat din trăsături: „Mansarda urca un evantai lung de trepte/ deasupra cartierului neregulat și murdar./ Pictam natură moartă - subiect preferat - / căci sufletu-i fugise, lunecând pe burlane, tâlhar (...)// Întindeam culorile ca un chit pentru geam/ cu pendule și gesturi largi risipind nuanță și ton;/ nu știu ce-aveam dar pe toate/ puneam parcă numai culoare închisă, maron// Seara când vopselele în cutie s’au risipit,/ alergam după lumină, pe stradă smintit.” (*Atelier*).

În general, însă, debutantul mizează pe refuzul banalității, pe subminarea conștientă a retoricii și figurației lirice convenționale, și nu se sfiește să îi apostrofeze pe cei care, preocupați de tot ce înseamnă, în epocă, viteză, dinamism și actualitate tehnică („angrenajul pistoanelor ciocnind prea dement”, omnibuzele, tramvaiele care „circulau prin scânteie”, „ochii dracului, semafoarele”, ascensoarele a căror lumină fermentează etc.), disprețuiesc tocmai poezia. Adică îndeletnicirea anacronică din care crește *monologul unui poet solitar* și *Destăinuirea* lui specifică: „și vă salut cu ură, căci știți cu toți să râdeți// cu gura lăbărțată, afoți în poezie”. Altundeva, într-un amar, emblematic *Exil*¹⁰, opțiunea certă pentru singularitate, echivalată cu tentația dublei evaziuni (ca fugă de un sine deja irecognoscibil și ca dorință de o alteritate incertă) se întâlnește cu un filon expresionist abil potențat: „Se topise cerul. M-am urzicat/ în umbrele brazilor conici./ Stelele sunt șobolanii nopții,/ morții, sgârșiți și ironici.//

⁸ *Ibidem*;

⁹ După cum s-a putut observa, chiar titlul volumului, *Izobare*, constă într-un termen tehnic, prin care poetul „înțelegea o presiune sufletească permanentă, unificatoare, ca stare a poeziei” (Stănuța Crețu, în *Dicționarul general al literaturii române*, vol. P/R, coordonator: Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic, București, 2006, p. 390);

¹⁰ Marian Popa observă, cu dreptate, că „Starea de spirit e marcată de obsesia plecării în imaginar și a-abia revenirii mahmurite în carențele realului; exilul și expulzarea sunt forme de delimitare în sens activ și pasiv. *Exil* exprimă deopotrivă nostalgia și dorința.” (*Istoria literaturii române de azi pe mâine*, I, Versiune revizuită și augmentată, Editura Semne, București, 2009, p. 217);

Au mâncat castorii timpul/ și veacul moare în scriin./ Nu-mi recunosc deloc chipul/ în apele astea. Ce chin!// Dac-ar veni vasul fantomă,/ cu vele mari cât o sete!// Cine jupoaie noaptea de piei?” O asemenea tensiune poetică este, totuși, destul de rară; cel mai adesea, poetul își estompează fervoarea dicțiunii, în numele unei detașări oarecum orgolioase de tot ceea ce îi pare ignobil.

A doua carte a lui Mircea Popovici, *Licențe emotive* (Editura Junimea, Iași, 1987), nu s-a mai bucurat, cum am mai precizat, de o receptare la fel de entuziastă ca aceea a *Izobarelor*. Tema dominantă în acest „jurnal sentimental din care au dispărut accentele acut ironice și spiritul de bravadă” (Eugen Simion)¹¹, cea erotică, își desfășoară acordurile într-o serie de romanțe delicate, precum această *Invitație* benignă la ... despărțire: „Vino pe seară să-mi fluturi/ un bun rămas ce urcă pe frunte:/ te voi primi cu brațele-n jos/ ca la prima lecție de gimnastică.// De sună ora în armonii mărunte,/ mă strigă pe nume ca-n catalog/ după certificatul de naștere ori deces/ și-am să-ți răspund într-un suav monolog.” Impresia de ansamblu este aceea că poetul și-a mai domolit din elanul evazionist, alegând, în schimb, să-și perfecționeze formula stilistică. Temeraritatea imagistică este în general mai rară, iar vobulele sentimentale sunt acordate melancolic, chiar și atunci când poetul le ascunde în aceeași armură ironică. Gama obișnuită este cea din textul ce dă și titlul volumului, *Licențe emotive*: „Iubirea noastră e-ncepută/ între oțetari și siropuri de lavandă/ și doarme în căptușala îmbrățișărilor răzlete.// Iubind, suntem forme spre un alt tărâm/ și lumea noastră botanică se oprește/ la ziuă-n fitilul florilor de acant.// S-aud violoncelle și cari de buturugă/ cum macină tăcuți sub deal de rumeșuș;/ iubind suntem doar torsuri cu înțeleș picant.”

Retorica de camuflaj, de obicei ironico-parodic, este fructificată din nou vizibil, cu bune rezultate estetice, în volumul următor, *Poezii. Contrapunct. Tempera. Mișcare inocentă* (Cartea Românească, București, 1988). Pasiunea livrescă se direcționează acum mai apăsător în direcția resuscitării decorului și procedeele simboliste specifice, deși impulsul de a uita de acest gen de scriitură este subsumat deseori unei tendințe de semn contrar, resimțite și mai acut de congenerii lui Mircea Popovici: nevoia de a persifla, de a se situa la antipodul oricărui model cultural. Din balansul nu tocmai lejer între cele două ia naștere nota specifică, cea de emoție gravă, fasonată cu o ironie totuși benignă. Poetul ascultă muzica „ploii de apă dulce”, fixează femeii întâlnire „la nord sau sigur pe după răsărit”, ascultă resemnat „zgomotul după-amiezilor casnice” (doar după ce, dimineața, nu uită să își facă ... „gimnastica sentimentală”) ori se preface, mucalit, a căuta lângă personajul feminin cu o identitate incertă „acele chei/ ce merg la garderoba uitatelor idei”. Într-un cuvânt, își imaginează mici istorii sentimentale desfășurate de regulă în interioarele casnice unde mocnește *spleen*-ul provincial, deocamdată ostoit de jocurile erotico-livresci: „Aer cald, ochii-s fierbinți/ tremură jumătatea-nșorită-a orașului/ trecem agale, cuminți,/ prin mansarde,/ anonimi fără steaguri, fără cocarde.// (...)// La noi e liniște peste olane,/ să facem pasiența din cărți și din palme – / sus uitați de trecători,/ iubirile noastre sunt calme.”

În *Paletă de amurg* (Editura Junimea, Iași, 1991), poetul rămâne tot un devorator de fantasmе erotice sau livresci, trecându-le prin aceeași vocație picturală neostoită. Cromatica și,

¹¹Eugen Simion, *Scriitori români de azi, IV*, Cartea Românească, București, 1989, p. 31;

în genere, întreaga recuzită poetică recapătă, aici, expresive tușe avangardiste; un text emblematic este *Versailles*, pastel autumnal golit de orice urmă de suavitate sau ingenuitate: „În parcul lung de-o zi cu bicicleta/ tuns zero ca răcanii-n regiment/ statui de ipsos își fac toaleta/ și pajii sorb lichior de piperment// Se dă în vânt fântâna țâșnitoare/ cu jeturi de sifon sub presiune/ și din oglindă în oglindă, trec la soare/ marchizele și duci să se-mpreune.// Trec peste drum la ghilotină pompadurii/ în largi furgoane pentru morți și vii/ și cad statui la marginea pădurii./ Alon zanafan dela patrii.” Substratul poetic este totuși cât se poate de serios în acest gen de descripții moderniste care colorează (*sic!*) abundent paleta lirică a lui Mircea Popovici. Peste tot, de altfel, poetul este pe deplin conștient de propria apetență pentru acest anacronism tematic, structural și expresiv; își expune, prin urmare, propria panoplie lirică cu o dezinvoltură mândră, când nu și-o contemplă, el însuși, *cum grano solis*. Din această perspectivă, cartea următoare de poeme, *General Museum* (Editura Cronica, Iași, 2001), poate fi citită aproape ca o declarație de credință. Poema ce dă titlul volumului nu este decât una dintre exemplificările de arte poetice deghezate în stampe delicate prin care se denunță totala încredere a autorului în re-construcția textuală a unei lumi demult apuse, cu decorurile, personajele și realitățile ei obiectuale tipice. Mircea Popovici rămâne, orice-ar fi, „specialistul unei rare precizii generând răceală și mișto, valorificator de neologisme îndeosebi tehnice, inginer de elaborări afective din înșelătoare ermetisme suprarealiste, și cotidiene, în poeme de maximum 4-5 strofe rimate, cu ritmuri eficient defectate.”¹²

Stilizarea afectivă sau stilistică a acestui univers în esență livresc devine sinonimă cu efortul de corijare a unui real contondent, imposibil de asumat până la capăt. Procedul e, pe jumătate doar, deconspirat la finalul unui demn *Protest*: „Am amestecat otrăvuri să binecuvânteze/ mizeria umană cu-n aer virginal/ și în conformitate, adesea am schimbat/ distanțele focale la ochelari de cal”. Reveria subsecventă, aceea a propriei supraviețuirii prin artă („Voi supraviețui marilor cataclisme/ într-un coș de hârtii/ din biblioteca municipală” – *Eroism*), se prelungeste, discret, în *Variațiuni rococo* (Editura Alfa, Iași, 2008). Acest recent volum semnat de Mircea Popovici adâncește viziunea și potențează retorica specifică, atenuând doar din impulsivitatea atitudinală de odinioară. Când nu e filtrată printr-o pânză a distanțării autoironice, ca de obicei inofensive, melancolia datorează mult lucidității triste a situații într-o vârstă și o epocă pe care poetul le înțelege cu amărăciune. Poemele ocazionale precum *Anul nou* păstrează astfel intacte trăsăturile unei lirici încă proaspete, adăugându-le doar un bemol ... rococo: „Prin găuri de flaut/ e valsul trist al portativelor/ și sună-a colindă sau rugă/ Sunt versuri ieșite din front/ și nesperat se conjugă// Poartă-n casă/ poartă naltă de rai/ ce separă golul de plin/ s-a deschis/ și-n brațele mele duble/ pot de două ori să mănchin// Îți voi da un absolut imperfect/ mai presus de cadranul mărit/ Naltul veac să-l sărim/ că e bun de sărit.” Majoritatea textelor din această carte privesc, la fel, „prin oceanul invers” al unei sensibilități retro, pe deplin conștiente de propriile atuuri: o retorică bine stăpânită, pliată pe o interioritate vulnerată, înduioșătoare, dar demnă, care își exhibă singurătatea în volute clasic(izant)e, până la urmă luminoase.

¹² Marian Popa, *op. cit.*, p. 217 ;

Pentru că, exact ca în poezia celui mai cunoscut dintre congeneri, Geo Dumitrescu, *back ground*-ul textual al lui Mircea Popovici ține de un sentimentalism profund, ce își conservă prospețimea și vitalitatea chiar și în acest ev al barbariei oripilante. Pe bună dreptate, ornicul de pe peretele poetului e pus să îi arate, mereu, „ora plecării spre cele șapte raiuri/ spre epilog sau erată” (*Ora domestică*). Ignorând, cu încăpățănare, asemenea distilării meșteșugite, ce dau relief unei expresivități deopotrivă calde și rafinate, cea care este datoare cu o erată este însă cel mult critica literară. În *Cabinetul de stampe*¹³ al acestui ultim membru din „generația pierdută, cândva dezis de poezie/ ades dormind prin anticariate” nu i-ar strica deloc să intre...

Bibliografie:

Popovici, Mircea, *Izobare*, ediția I, Fundația Regală Pentru Literatură și Artă, București, 1946; ediția a II-a, Editura Alfa, Iași, 2005;
Popovici, Mircea, *Licențe emotive*, Editura Junimea, Iași, 1987;
Popovici, Mircea, *Poezii. Contrapunct. Tempera. Mișcare inocentă*, Editura Cartea Românească, București, 1988;
Popovici, Mircea, *Paletă de amurg*, Editura Junimea, Iași, 1991;
Popovici, Mircea, *General Museum*, Editura Cronica, Iași, 2001;
Popovici, Mircea, *Variațiuni rococo*, Editura Alfa, Iași, 2008;
Popovici, Mircea, *Cabinetul de stampe*, Editura Alfa, Iași, 2009.

Crețu, Stănuța, în *Dicționarul general al literaturii române*, vol. P/R, coordonator: Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic, București, 2006;
Ilie, Emanuela, în *Dicționarul critic al poeziei ieșene contemporane*, Editura Fundației Culturale Poezia, Iași, 2011;
Manu, Emil, *Eseu despre generația războiului*, Cartea Românească, București, 1978;
Manu, Emil, *Istoria poeziei românești moderne și moderniste*, 2, Curtea Veche Publishing, București, 2004;
Popa, Marian, în *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, I, Versiune revizuită și augmentată, Editura Semne, București, 2009;
Selejan, Ana, *Poezia românească în tranziție. 1944-1948*, Cartea Românească, București, 2007;
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, IV, Cartea Românească, București, 1989.

¹³ Titlul excelent ales al antologiei de autor apărute în 2009, la editura ieșeană Alfa, în colecția „Poezii alese”, ce își propune selecția a cît 33 de texte reprezentative din opera a 100 de autori clasici și contemporani. La ora actuală, poetul nonagenar lucrează, asiduu, la un nou op antologic, mult mai cuprinzător, în care să includă și o secțiune de texte noi. Sperăm ca „cel care taie frunzele timpului” să se oprească din nou, precum odinioară în *Statica* din *Izobare*, pentru a-i da răgazul să își finalizeze proiectul...

COJILE FIINȚEI ȘI FEȚELE TIMPULUI ÎN *EXUVII* DE SIMONA POPESCU

The Layers of the Being and the Faces of Time in Simona Popescu's Novel Exuvii

Liliana TRUȚĂ¹

Abstract

The present study analyses Simona Popescu's novel *Exuvii* from the perspective of temporality and ego formation, linking these concepts with other Romanian postmodernist novels. Other analyzed aspects are: the body as a home of Edenic knowledge and literature as a form of civilizing corporality.

Keywords: memory, simultaneity, visceral paradise, cultural paradise, alimentary metaphors

1. Despre cronofagia romanului postmodern

Prin mitul autobiografismului, o serie de romane postmoderne pun, implicit sau explicit, problema memoriei, de care se leagă neapărat și percepția temporalității. Memoria asigură atât axul reprezentării identitare, cât și recuperările ficționalizate ale elementelor ireversibile. În lumea postmodernității, mitul memoriei se repune în discuție de o serie de romane care alterează funcțiile statornicite ale acesteia, în condițiile în care spațiul și timpul devin niște mărimi fractalice, relativizate.

Refuzul cronologiei duce la statuarea unei noi ontologii în care ireversibilul e convertit la o repetabilitate nesfârșită, succesiunea e înlocuită cu simultaneitatea, iar memoria, cu întreaga ei încărcătură cronologică și subiectivă depășește proustianismul, devenind nu doar un sediu al faptelor trăite, ci și o matrice producătoare de lumi și de euri posibile.

La autori precum: Mircea Cărtărescu, Gheorghe Crăciun, Ion Manolescu și, în cazul de față, Simona Popescu, ființa este nu o dată percepută ca potențialitate maximă, dar realizată și manifestată doar fragmentar, conținând însă de la început toate dimensiunile temporale la care nu are întotdeauna acces. Autorul completează de multe ori aceste dimensiuni latente ale ființei, alcătuind un profil simultaneizat al personajului său (Gheorghe Crăciun în *Pușca Russa*), sau Mircea Cărtărescu în *Orbitor*, unde aripile fluturului reprezintă, printre celelalte conotații simbolice, și cele două dimensiuni temporale la care ființa nu are acces simultan, dar le conține ca potențialitate:

Întregul ființei rămâne o nostalgie continuă pentru scriitorul postmodern, dublată de luciditatea imposibilității de a realiza vreodată această unitate. Rămâne doar înțelegerea acceptată ca adevăr a ființelor multiple (gemelare în cazul lui Cărtărescu), a căror coprezență devine o promisiune profetică, deloc utopizată, a sumei, iar nu a unității.

¹ Universitatea Creștină „Partium” din Oradea

Romanul *Exuvii* al Simonei Popescu pune în discuție și el problema timpului și a memoriei în aceeași manieră a aglutinării dimensiunilor temporale ce alcătuiesc profilul ființei. Ca în *Orbitorul* lui Cărtărescu, corpul este și aici sediul memoriei și al identității. Dar o identitate mereu doar căutată, dislocată, fluctuantă și imprecisă, compusă arcimboldian dintr-o aglomerare de euri care sunt coprezente.

Nu succesiunea temporală, fie ea și capricioasă la modul memoriei involuntare, ci simultaneitatea vârstelor, a eurilor și, mai ales, a virtualităților, este cea care structurează, sau, mai degrabă, de-structurează romanul, celebrând de fapt prezentul ființei care aglutinează toate dimensiunile temporale.

Ce poate fi mai prezent decât corpul? Corpul devine sediul unei memorii totale, căci el este interfața dimensiunilor temporale și locul de întâlnire a tuturor eurilor existente sau posibile. Modelul păpușilor rusești, pe care-l vom întâlni mai târziu la Gheorghe Crăciun, apare și la Simona Popescu (romanul apare într-o primă ediție în 1997) și este emblematic pentru eul simultaneizat ce-și conține toate potențialitățile:

„...mă simt un fel de matrioșcă, un fel de mamă uriașă, o mamă-copil, care ține în creierul ei masculin, ca matrioșka în burtă, o grămadă de humuncului, de păpuși, de creaturi care nu mai există, care nu există încă, din ce în ce mai bătrâne și într-un fel din ce în ce mai copilăroase...”²

Dualitatea esență-aparență își schimbă în această ecuație direcția, deoarece aparența reprezenta multiplicitatea, pe când esența era unicitatea egală cu sine, nedivizatul. Esența eului este însă multiplicitatea, generarea nesfârșită a avatarurilor, pe când aparența este una. Corpul însuși reprezintă refuzul unicității, pentru că nu e identic cu sine și se alcătuiește dintr-o multitudine de corpuri, căci celulele se schimbă total o dată la șapte ani, generând o nouă realitate corporală. Doar creierul e cel care face legătura dintre toate aceste ființe care au fost, el e sediul memoriei totale: „un creier fără nostalgii, căci nu-i nimic pierdut (o știe el prea bine).”

Timpul nu mai e unul pierdut și regăsit, el pur și simplu *este*. Memoria nu mai e succesiune, nici dezordine capricioasă, ea pur și simplu e o matrice a lumilor paralele și a ființelor paralele pe care le acceptă și le gestionează. La fel se întâmplă, desigur, dintr-o altă perspectivă, și în romanul lui Ion Manolescu, *Derapaj*, unde problema memoriei se pune cu aceeași acuitate, ea definindu-se ca o mărime fractalică, iar nu ca centralitate. Un concept, cu alte cuvinte, deconstruit. Timpul este, așadar, încorporat într-o materialitate concretă, în realitatea corpului. Corpul devine astfel, nu doar la Simona Popescu, ci și la Gheorghe Crăciun și Mircea Cărtărescu, o anatomie expresivă, identificabil cu subiectul, sediul unei cunoașteri senzoriale care presupune haotizarea simțurilor, în opoziție cu ordinea senină și mereu identică cu sine a intelectului.

2. Două continente paradisiace

Lumea copilăriei reprezintă în primul rând un model de cunoaștere, și nu o inocență pierdută, copilul fiind ființa arhetipală, tiparul absolut care conține posibilitatea

² Simona Popescu, *Exuvii*, Editura Polirom, Iași, 2007, pag. 17

tuturor celorlalte ființe manifestate prin vârstă, într-o geneză inversată ce capătă expresie prin imaginea coralului: „, Maternitate reciprocă din care nu-i nimic de înțeles. Ai grijă ca o mamă de copilul care ai fost. Tu ești mugurul tânăr, iar el, copilul – trunchiul bătrân al coralului, statornic, solid. Ai instincte materne față de o ficțiune...”³

Două continente paradisiace marchează aventura cunoașterii în care se descoperă eul acesta matricial: starea pre-alfabetică, cu nebunia ei lirică și dezvățul senzorial, și descoperirea paradisiului livresc, intrarea în galaxia Gutenberg, lumea cărților. Ambele dominate de boala febrilă a imaginației, cu întreaga ei monstruoasă extatică, asigurând prelungirea continuă a realului în toate virtualitățile ei provocatoare .

„Dereglarea tuturor simțurilor” duce la un baroc dezlănțuit al descrierilor, asemănător celor cărtăresciene, dar acestea sunt atinse și de seducătoare senzualizări estetizante pe care le întâlnim în proza lui Gheorghe Crăciun. Descrierea acestei lumi pre-alfabetice, cu întreaga sa polifonie senzorială, magia primitivă a simțurilor cu chemarea ei hipnotică, starea psihedelică a expansiunii ființei într-o lume infinit nouă și rafinat-seducătoare, se fac prin adecvările necesare ale unui limbaj psiho-senzorial, în continuă expansiune lirică.

Universul pre-cultural presupune semnificarea fără expresie și fără exterioritate. Adultul e cel ce încearcă doar să traducă limbajul primitiv al percepțiilor viscerale, al sinesteziilor violente, al avalanșelor de obiecte și senzații, al feeriilor de forme, culori și sunete. E însuși haosul hrănitor, „muzica fără cuvinte a lumii”⁴.

Autoarea e mereu preocupată să repună în discuție o serie de poncife, de „adevăruri” fixate de tradiția literară sau de gândirea comună, atât în ce privește spațiul memoriei, cât și lumea copilăriei: copilăria nu e un paradis, spune ea, și, mai ales, nu „pierdut”. Ea există, nu e o vârstă depășită, și nici în afara noastră, nu e nevoie de nicio madlenă pentru ca ea să existe sau să se manifeste. E ființa noastră paralelă, înghițită de toate celelalte care i-au urmat.

Odată cu descoperirea lumii cărților, se intră într-un alt paradis, cel cultural, asimilat încă nu de intelect, de gândirea culturală, ci de o imaginație barocă, ce se despletește într-o simfonie de alte lumi posibile. Un alt sistem de semne, de data aceasta nu muzicale, ci hieroglifice: descoperirea lumii e urmată de descoperirea unui nou continent, o inițiere la fel de misterioasă ca prima, ambele fiind niște realități vii care respiră și au suflet. O altă conexiune livrescă seducătoare e inserată aici de autoare , referitoare la o scenă devenită celebră, cea a sărutării pământului din romanul rebrenian, „o kitschoșenie” despre care profesorii fac o „filosofie de doi bani”, scenă pusă în legătură cu sărutarea unei cărți, gest ritualizat ce aparține acestei perioade a descoperirii lecturii. Un gest considerat, ulterior, „cu mult mai ridicol”.

Metafora alimentară stăpânește acest continent al literelor, în care eul se descoperă ca un mic canibal livresc, stăpânit de o foame amețitoare, „animalică”, un animal pre-

³ Idem, pag. 9

⁴ Idem, pag. 53

cultural stăpânit de nevoia de a „rumega” cărțile: „Omul e ceea ce mănâncă, citeam. Mâncasem cărți, asta făcusem, eram canibal de cărți, eram otrăvită, putrefiată.”⁵

Un corp străin începe să locuiască astfel ființa exuvială, să intoxice pentru totdeauna unitatea ființei, s-o paraziteze iremediabil. Carnea de hârtie a cărților se asociază foamei de lume și copilul încearcă să restabilească legătura dintre lumea foșnitoare a realității și lumea artificială care o înlocuiește. Deocamdată cele două lumi sunt în divorț, fără ca gândirea să poată autentifica pe vreuna dintre ele.

Trecerea de la o lume la alta marchează renunțarea la păgânismul stăpânit de magia barbară a simțurilor și intrarea în lumea civilizată a religiei creierului. Transcendența sălbatică a corpului va fi înlocuită, încet, iremediabil, de transcendența creierului, un animal civilizat, dar la fel de înfometat ca și primul.

Metafora alimentară care guvernează aceste exuvieri, prezentă ca supratemă și în romanul lui Gheorghe Crăciun (*Pupa russa*), se rotunjește magistral într-un capitol al cărții care adună în sine parfumul fanteziilor lacome ce stăpânesc lumea acestei cărți. Este vorba de *Cartea de bucate*, ce unifică prin forța unei imaginații dezlănțuite vizionar, cele două lumi: cuvintele domesticind o lume a simțurilor, în care omul apare în toată nebunia lui animalică, ca devorator profesionist al realității, o ființă veșnic înfometată de lumea pe care o locuiește. O fantezie barocă clocotitoare se dezlănțuie aici, iar spațiul bucătăriei se transformă pe neașteptate într-un infern dantesc, cu bolgii fumegânde, cu ritualuri crunte și păgâne de tortură, celebrând atrocitatea unei lumi ce se situează dincolo de bine și de rău, cu revelația uluitoare că lumea există pentru a fi îngurgitată de stomacul etern-digerator al omului. O feerie descriptivă aluvionară, de-realizantă însoțește aceste barbăre desfășurări de delicii culinare. Cartea de bucate unifică la modul magistral lumea simțurilor cu litera cărții, căci descrierile ei există pentru a excita simțurile, pentru a unifica în fond miresmele cunoscute cu cele imaginate, într-o nesfârșită și înspăimântătoare „aventură a burdihanului”.

O cosmogonie ce traversează toate regnurile, atingând toate etapele Creației, desăvârșind și rotunjind mitologic o întreagă lume, în care tronează o zeitățe lacomă, mereu pregătită s-o digere, s-o înghită cu atrocitate, s-o distrugă pentru a o putea asimila. Episodul se constituie pur descriptiv, semănând prin configurarea vizionară cu scena trezirii matinale din *Sinuosul melc al dimineții* al lui Gheorghe Crăciun în care realitatea se reface cosmogonic în jurul subiectului, dar și cu descrierea cărtăresciană a muzeului Antipa din *Gemenii*, în care cuplul traversează în ordine cosmogonică toate regnurile, iar după asumarea sexualității (care marchează nu unitate, ci ruptură), va fi izgonit din acest paradis. Cosmogoniile îngropate în profan sunt o tentație creatoare în cadrul prozei autorilor postmoderni orientați ficțional.

O nostalgie difuză planează însă deasupra acestei lumi a corporalității triumfătoare, a digestiei universale, pe care Cărtărescu o identifică cu „rococo-ul obscen al lumii noastre și al cărnii noastre” din care se ridică „goticul” spiritului. Imaginea care încheie orgia alimentară imaginată de Simona Popescu se încheie semnificativ cu imaginea

⁵ Idem, pag. 72

fluturelui, simbol, ca la Cărtărescu, al metamorfozei posibile, al alchimiei ce poate transcende spațiul dualităților chinuitoare ale foamei, sexualității și temporalității:

„...O imagine se ridică, precum o camee deasupra cazanului potoalelor potolitoare, haosului, vârtejurilor parfumate, carnajului, și-n mijlocul camerei levitează imaginea frumosului și catifelatului fluture *ochi- de- păun*, un fluture care trăiește puțin, doar pentru beția scurtă din jurul unui bec luminos, și care pare să nu se hrănească niciodată, de nici un fel, având doar rudimente de piese bucale, simulacre – fluturile pur, așezându-se cuminte și mare ca o pasăre pe cartea asta de aventuri ale BURDIHANULUI.”⁶

3. Eul exuvial

Ieșirea din spațiul copilăriei și intrarea în lumea contradictorie a adolescenței depășesc schizofrenia esențială schițată în copilărie (lume reală – lumea cărților) și duc la descoperirea, de data aceasta, a lumii eului. Descoperirea sinelui se leagă neapărat și de căutarea lui Celălalt, fără starea relațională a completării și a diferenței, eul fiind o realitate difuză, fluidizată. Perechea e dublul care ți se opune sau care te prelungeste, spațiul-oglină care nu e decât tot o manifestare a narcisismului esențial al ființei. Singurătatea se definește acum nu ca o stare paradisiacă a ființei, sub forma unei plenitudini esențiale ca în copilărie, ea devine golul care nu semnifică, o prelungire a neantului. Perechea se opune vidului, nesemnificativului, înseamnă ieșire din sine și intrare în spațiul semnificării. E regăsire, dar și ruptură, însă ruptura nu mai e văzută ca rană a ființei, intrarea în spațiul dualității și al diferenței nu mai sunt văzute ca alienări tragice, ca-n spațiul modernismului, ci ca mișcări fertile, statuări salutare ale ființei. Adolescența se definește, ca la Cărtărescu, ca spațiu al rupturii, prin descoperirea diferenței esențiale:

Biblioteca devine și ea un spațiu al rupturii, de astă dată nu între lumea reală și cea a cuvintelor ce-și caută realitatea. Adolescentul descoperă o forță periculoasă, venind din spațiul cuvintelor care îmbracă realitatea, căci hainele cuvintelor pot exercita o irezistibilă fascinație și ele pot fi detașate de referentul lor pentru a conta doar spectacolul lor carnavalesc. Logolatria devine o boală exuvială a adolescenței, un sindrom difuz al teatralizării existenței, o altă realitate parazitară ce trebuie dezbrăcată, căci , iată, „cineva îmi ataca simonitatea”.

Așa cum lumea poate fi definită prin senzațiile ce vin dinspre ea, ca o baie de parfumuri, miresme indefinite, forme și culori, tot așa, oamenii pot fi definiți prin spațiul cuvintelor, ei devenind materie umană vorbitoare. Lumea devine o ațăătoare „muzică umană”, după ce fusese polifonie senzorială.

Adolescența este și descoperirea teatralizării eului, curgerea lui în altcineva și descoperirea tulburătoarelor alterități, a străinului ce te locuiește, a monstruosului care ia forma celuilalt, aflat în tine și totuși în afara ta. Lumea însăși reprezintă *Străinul*, pentru că este tot în afara ta, la granițele ființei tale exuviale. Teatralizarea ca sindrom al rătăcirii de eul tău adevărat, specifică adolescenței, logolatria care ia forme aberante, sunt epiderme ce

⁶ Idem, pag. 90

devin neautentice, țin de monstruosul care te posedă și te locuiește. Vor fi și acestea lepădate în numele autenticității, sunt înstrăinări necesare pe calea către sine:

„Și-atunci am ieșit pentru prima dată din exuvia de zgură și de praf. Am deșirat pielea de cuvinte străine și solzoase care mă strângea. Corpul meu cel nou încă nu știe ce-i cu el și ce vrea.”⁷

Tirania cuvintelor, cacofonia lor asurzitoare, defilarea carnavalescă a formelor, duc și acestea la descoperirea unui divorț între ele și lumea realității pe care sunt menite s-o reprezinte. Insuficiența lor generează nevoia de invenții, de creații sonore noi, iar fascinația lor dominatoare se exorcizează prin ludism, prin „joc secund”:

„În ce se transformă corpul omului când visează? În *hipnocorp* plutind printre *cețozauri*, printre *pluriscure*, *noptisale*, printre – nu reverii, ci *teroserii*, *cosmoferii*, *fantasmiasme*, printre *humanofite*, *plexionure*, împiedicându-se în *haosmoceli* proliferanți, printre *nervuberanțe* și *muziscente*.”⁸

Un alt spațiu de locuire este scrisul, definit ca o căutare a sinelui și a autenticității sale, o recuperare a lui din haosul realităților exuviale. Întâlnirea cu sinele: o groază și o imensă fericire, spaimă întunecată și eliberare cathartică. Literatura nu poate fi gândită în afara eului și a căutării lui, ea există ca valoare primitivă de expresie, dincolo de exuviile „esteticidelor” teoretizante, care nu sunt decât forme ale teatralizării literare.

Toate înțelesurile, afirmă autoarea, preexistă oricărui proces al limbajului, așa cum toate semnificațiile lumii le știm din copilărie sau nu le vom mai ști niciodată după aceea. Orice sens al lumii preexistă maturității care nu face altceva decât să traducă aceste sensuri într-un limbaj adaptat înțelegerii mature.

Eul ce se desface din text e o simplă iluzie privită stroboscopic, o realitate fractalică înseminată în textura cuvintelor, mereu în mișcare spre altceva, ruptură continuă și repetată, curgere spre altceva, ca-n desenele copilăriei: pete de culoare pe un fond umed ce le conservă indeterminarea. Textul trebuie să fie astfel o ieșire din spațiul vieții și al legilor ei și o cădere liberă în spațiul jocului, al hazardului, care înseamnă libertate asumată și înfricoșătoare în același timp.

Ca la mulți dintre scriitorii postmoderniști, și în cazul Simonei Popescu, diseminarea eului auctorial în operă este o formă de a experimenta pluralitatea eurilor posibile, dar și o modalitate prin care se inaugurează o posibilă estetică a trăirii. Imaginația devine o zeităte venerată pentru acești scriitori care văd în ea o formă de cunoaștere perfect adecvată realității în care trăim. Excesul, ca stare permanentă a ființei asigură prelungirea continuă a realului în toate virtualitățile ei provocatoare. Abandonarea reprezentării umanului în succesiune în favoarea unui model al simultaneității asigură prezentificarea textuală în care corpul devine spațiu al identității, dar și al rupturii. Ca la Cărtărescu sau Gheorghe Crăciun, metamorfoza ființei nu se definește prin valorile temporalității, prin cronologie imanentă, ci „exuvial”, ca lepădare de sine pentru întâlnirea cu sinele fracturat, în direcția autenticității.

⁷ Idem, pag. 262

⁸ Idem, pag. 258

Exuvii de Simona Popescu: o carte în care capriciile senzorialului iau forme literare sofisticate și narativitatea, minimală de altfel, e completată cu delirul descriptiv și enumerări aluvionare de o expresivitate mai degrabă lirică. O compoziție cu o geometrie arcimboldiană care-și cheamă și-și creează cititorul în felul picturii imaginate de Shi Tao, citat pe ultimele pagini ale cărții: „ Or, eu vorbesc cu mâna și tu ascuți cu privirea. Nu-i un lucru pe care să-l înțeleagă vulgul. Așa-i că tu gândești la fel?”⁹

Bibliografie

Simona Popescu, *Exuvii*, Editura Polirom, Iași, 2007

Ștefan Borbely în *Dicționar analitic de opere literare românești*, coordonator Ion Pop, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj, 2007, pag. 291

Mihai Dragolea, „Din interes pentru viață”, în *Vatra*, Târgu-Mureș, nr. 4, 1998

Mircea Bențea, „Despre alchimia ființei”, în *Familia*, Oradea, nr. 5, 1998

Gheorghe Crăciun, prefață la *Exuvii*, ediția a II-a, Editura Paralela 45, 2002

⁹ Idem, pag.300

**ECHIVALENȚA SEMANTICĂ DINTRE UN NUMERAL
ȘI UN SUBSTANTIV, ÎN LIMBA ROMÂNĂ**
Semantic Equivalence between a Numeral and a Noun, in the Romanian Language

Cristina RADU-GOLEA¹

Abstract

This paper demonstrate the fact that in the Romanian language, one of the cardinal numerals has got synonyms (dublet, cuplu, tandem, pereche). The noun pereche is used in parallel with the numeral doi. This noun has distinctive semantic features, depending on the context.

Keywords: synonymous, numeral, noun, quantifier, pair

1. Se știe că sinonimia reprezintă o „relație de echivalență sau de identitate fie între sensurile a două sau mai multe cuvinte diferite, fie între două sau mai multe construcții sintactice echivalente”². În cele ce urmează, va fi demonstrată echivalența dintre un numeral (cuantificator) și un substantiv.

Termenul *cuantificator* „are rolul de a specifica, din punct de vedere cantitativ, alt component al unui grup (nominal, verbal, adjectival, adverbial). În clasa cuantificatorilor intră elemente cantitative indicând: o cantitate definită (...), o cantitate nedefinită (...), o cantitate nula (...)”³. Cuantificatorii universal/logici/existențiali se disting de cuantificatorii numerici, aceștia din urmă „fiind reprezentați de clasa numeralelor cardinale; ambele clase aparțin categoriei mai largi a cantitativelor, cuvinte care includ în matricea lor semantică seme cantitative”⁴. Cantitativele nonnumerice aparțin fie clasei pronomelor indefinite (*mulți, puțini, câțiva, oricâți* etc.), fie clasei adverbilor și semiadverbilor (*mult, puțin, destul, vreo* etc.), iar cantitativele numerice aparțin „clasei numeralului în toate ipostazele lui gramaticale: de pronume, de adjectiv, de adverb, de substantiv (*doi (copii); (învață) îndoit; doime*)”⁵.

2. Numeralul, exponent al cantitativelor numerice, este definit, în gramatica tradițională, ca parte de vorbire flexibilă care exprimă, sub diverse aspecte, un numar abstract, un numar concret sau ordinea numerică a obiectelor sau acțiunilor în spațiu și timp. Dumitru Irimia propune o cu totul altă abordare a numeralelor, susținând că în „clasa pronomelor intră și *numeralele cardinale* primare (*doi, trei* etc.) și *numeralele ordinale*, prin caracterul lor de substituenți”⁶. În anumite contexte, numeralul are rolul de substitut, iar

¹ Lector univ. dr., Universitatea din Craiova

² DȘL, 2001, p. 483.

³ Pană Dindelegan, Dragomirescu, Nedelcu, 2010, p. 210.

⁴ DȘL, 2001, p. 149.

⁵ DȘL, 2001, p. 92.

⁶ Irimia, 1997, p. 149.

prin „abandonarea substantivului regent se produce fenomenul de pronominalizare”⁷. În GBLR, definiția numeralului este aseănătoare cu cea propusă de Dumitru Irimia, în gramatica Domniei Sale, adică acesta reprezintă „o clasă lexico-gramaticală închisă conținând cuvinte care prezintă trăsături morfosintactice comune cu unele pronume. Numeralul cardinal, care este numeralul prototipic, se încadrează în categoria mai largă a **cantitativelor**; numeralul ordinal este o subclasă distinctă de cuvinte care se apropie, prin conținutul lor semantic, de adjectivele situative, iar prin caracteristicile morfosintactice, de pronumele-substitute”⁸.

Numeralul cardinal *doi, două* (< lat. **dui, duae*), aparținând clasei de cuantificatori numerici, ocupă un loc special, întrucât poate avea sinonime lexicale. Dintre acestea pot fi enumerate: ***pereche*** (< lat. *paric(u)la*) „grup de două ființe de același fel; (...) grup format din două exemplare de același fel, care formează o unitate, întrebuintându-se împreună; fiecare dintre cele două ființe, două obiecte, două fenomene care formează un grup (unitar), considerate în raort cu cea de-a doua ființă, cel de-al doilea obiect etc.; ființă, obiect, fenomen, care seamănă perfect cu altă ființă, cu alt obiect, cu alt fenomen”; ***dublet*** (< fr. *doublet*) „al doilea exemplar al unui obiect, păstrat într-o colecție”; „al doilea exemplar al unui document, al unui act, reprodus după original și utilizat în locul acestuia”, „duplicat”; ***cuplu*** (< fr. *couple*) „reuniune a două persoane, forțe, obiecte într-o acțiune/activitate comună; doi actori care joacă împreună roluri principale; două animale reunite prin hamuri pentru aceeași muncă; sistem de două forțe egale antiparalele (în fizică)”; ***tandem*** (< fr., engl. *tandem*) „bicicletă pentru două persoane (...); cilindru compresor mecanic cu doi tăvălugi egali ca marime (...); (fig.) grup de două persoane (nedespărțite)”.

În ultimii ani, substantivul *tandem* a început să fie utilizat și în limbajul gazetăresc – cu referire la politică și la sport. Locuțiunea adverbială *în tandem* are sensul „în doi”.

Dintre sinonimele numeralului *doi*, reține atenția substantivul *pereche*. Acest substantiv este urmat, de obicei, de determinanți și este caracterizat de semul [\pm Animat]. În cazul în care trăsătura semică distinctivă este [+Animat], *pereche* poate să desemneze:

a) două părți identice și simetrice ale corpului (omenesc): *o pereche de ochi* („M-am întors mânios... și i-am aruncat o pereche de ochi de voinic”, Gane⁹). Pentru celelalte părți/organe identice și simetrice ale corpului omenesc, substantivul *pereche* nu se folosește. Totuși, în anumite situații, *pereche* poate determina substantivul *organe* (neutru, plural): *organe pereche*. Pentru a desemna picioarele identice și simetrice ale unei clase de animale inferioare, miriapodele, se folosește forma de plural: *perechi de picioare*.

b) un grup de două persoane (unite prin căsătorie): *o pereche de tineri/de îndrăgostiți*. Folosit la plural, *perechi* înseamnă „parteneri de dans (sau parteneri în cadrul altor sporturi)”; de asemenea, poate fi folosit și la modul general: *Prin parc se plimbau perechi(le)*.

⁷ Irimia, 1997, p. 150.

⁸ GBLR, 2010, p. 180.

⁹ DLRM, 1958, p. 604.

c) poate desemna și un grup de animale/păsări de sex opus, mascul și femelă, din aceeași specie: (o) *pereche de hamsteri*; (o) *pereche de canari/papagali*.

În aceste exemple, trăsătura semică distinctivă este [\pm Masculin]. *Pereche* poate reprezenta și un grup de două animale din aceeași specie, fără însă a fi precizată diferența semică [+Masculin] vs. [-Masculin]: (o) *pereche de boi*, (o) *pereche de cai*.

În a doua situație, când trăsătura semică distinctivă este [-Animat], *pereche* desemnează:

a) „un grup de două obiecte de același fel, întrebuințate numai împreună”, de exemplu: (o) *pereche de andrele*, (o) *perche de mănuși*, (o) *pereche de șosete*, (o) *perche de jambiere*, (o) *pereche de vâsle/rame*, (o) *pereche de pantofi* (și toate cazurile în care substantivul *pereche* este determinat de nume de obiecte de încălțăminte), (o) *pereche de schiuri*, (o) *pereche de șireturi*, (o) *pereche de șanuri*, (o) *pereche de cercei*, (o) *pereche de butoni*, (o) *pereche de corzi* (ale unui instrument muzical), (o) *pereche de roți dințate* (aparținând unui angrenaj), (o) *pereche de pedale*, (o) *pereche de cârje* (numai uneori, în anumite condiții). La jocul de șah, există *perechea de nebuni* – în acest caz, substantivul *pereche* este obligatoriu articulat.

b) mai poate defini un obiect/accesoriu alcătuit din două părți identice și simetrice: (o) *pereche de ochelari*, (o) *pereche de ciorapi*, (o) *pereche de pantaloni*, (o) *pereche de chiloți*, (o) *pereche de izmene*, (o) *pereche de bretele*, (o) *pereche de desagi*.

O *pereche de palme* desemnează „două lovituri succesive aplicate cuiva (cu cele două palme)”.

Pronumele (și adjectivul) indefinit *amândoi* (*amândouă*) și neologismul *ambii* (*ambele*) pot fi sinonimi cu substantivul *pereche*.

Toate exemplele date se încadrează în ceea ce semantica modernă numește cuantificare precisă.

O altă categorie, inclusă semanticii moderne, este cuantificarea neprecisă. Numeralul *doi* (*două*) poate avea (și) un sens nedeterminat, în anumite construcții. Uneori, sensul nedeterminat este întărit de prezența indefinitului *vreo*, încadrat în clasa cantitativelor nonnumerice: *a spune cuiva (vreo) două vorbe* „a comunica ceva cuiva” – în această expresie, *două* poate avea și sensul „câteva”, semul distinctiv fiind [\pm Puțin]. Intonația, la rândul ei, poate clarifica sensurile expresiei: „a bârfi”, dar și „a pune pe cineva la punct”; *a da cuiva (vreo) două palme* „a aplica două lovituri (succesive) pe ambele părți ale feței”; *a veni în două minute* „a veni imediat”; *a nu face doi bani/două parale* „a nu avea valoare, a nu valora nimic”; *a sta la doi pași* „a sta aproape”.

Forma de feminin *două*, având valoare neutră, apare în anumite enunțuri și se încadrează în cuantificarea neprecisă: *Îi dau două (palme/șuturi)*, *să mă țină minte!*, *Îi spun vreo două...!* În aceste exemple, *două* are și un sens peiorativ. În categoria cuantificării neprecise poate fi inclusă și sintagma: *perechi, perechi*, în care substantivul *pereche* este folosit la plural: *treceau/mergeau perechi, perechi* „(doi) câte doi”.

Doi (două) intră și în alcătuirea unor îmbinări fixe de cuvinte, cu valoare adverbială sau a unor expresii. Forma feminină (*două*) sau cea masculină (*doi*) se regăsesc în funcție de cuvintele determinate: *una – două* „întruna, continuu, neîntrerupt”; *în/pe din două cu...*

„amestecat în părți egale cu altceva”; *în/pe din două...* „în două părți egale”; *cu una cu două* (în construcții negative) „cu ușurință, repede”; *din două una* „ori una, ori alta; ori... ori...”; *una și cu una fac două* „fără multă vorbă, scurt, limpede”; *nici una, nici două* „fără a sta pe gânduri, imediat”; *a nu vorbi/a nu zice/a nu scoate (nici) două vorbe* „a nu scoate un cuvânt, a tăcea”; *în două cuvinte/verbe* „pe scurt, fără multă vorbă”; *la doi pași* „aproape”; *a vorbi în doi peri* „echivoc, cu două înțelesuri”; *în doi timpi și trei mișcări* „foarte repede”.

3. În concluzie, se poate preciza că, dintre toate numerele cardinale românești, numai numeralul *doi* (*două*) are sinonime – substantive, adjective, (semi)adverbe. Atât *doi*, cât și sinonimul acestuia, *pereche*, au aceeași frecvență și circulă în paralel. Când desemnează o realitate imuabilă, semele distinctive fiind [+Animat] și [+Uman], nu este nevoie să se folosească: *doi* (*două*), *amândoi* (*amândouă*) sau substantivul *pereche*. Astfel, se spune: *mă dor ochii* (subînțelegându-se ambii ochi), dar se poate spune și: *mă dor amândoi ochii* – în această situație, adjectivul indefinit *amândoi* are și valoare de întărire, fiind redundant.

Aparținând categoriei cuantificării precise (întrucât este sinonim cu numeralul *doi*), substantivul *pereche* este caracterizat de trăsătura semică [+Animat] și desemnează fie două părți ale corpului (care sunt pereche), fie două ființe – în anumite cazuri este vorba de un cuplu, făcându-se diferența de gen, iar în alte cazuri diferența masculin vs. feminin nu este relevantă (*o pereche de boi*). Caracterizat de trăsătura semică [-Animat] substantivul *pereche* desemnează fie un obiect alcătuit din două părți identice și simetrice, fie un grup de două obiecte de același fel, întrebuințate numai împreună (care pot servi și obiecte separate).

În cadrul categoriei cuantificării neprecise, numeralul *doi* (*două*) poate fi precedat și de indefinitul *vreo*; o mai mare frecvență o are utilizarea formei de feminin, cu valoare neutră.

Bibliografie

- *** *Dicționarul limbii române moderne* (DLRM), București, Editura Academiei Române, 1958.
Academia Română, *Gramatica de bază a limbii române* (GBLR), București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2010.
Avram, Mioara, *Gramatica pentru toți*, București, Editura Academiei Române, 1986.
Bidu-Vrăncianu, Angela, Călărășu, Cristina, Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, Mancaș, Mihaela, Pană Dindelegan, Gabriela, *Dicționar de științe ale limbii* (DȘL), București, Editura Nemira, 2001.
Dima, Eugenia (coord.), *Dicționar explicativ ilustrat al limbii române*, Chișinău, Editura Arc, Editura Gunivas, 2007.
Bucă, M., Evseev, I., Király, Fr., Crașoceanu, D., Vasiliuță, L., *Dicționar analogic și de sinonime*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978.
Forăscu, Narcisa, *Sinonimia: teorie și practică*, București, Editura Universității din București, 2007.

Irimia Dumitru, *Gramatica limbii române*, Iași, Editura Polirom, 1997.

Pană Dindelegan, Gabriela, Dragomirescu, Adina, Nedelcu, Isabela, *Morfosintaxa limbii române*, București, Editura Universității din București, 2010.

TERMINOLOGIA UNITĂȚILOR DE MĂSURĂ (ASPECTE ETIMOLOGICE)

The Terminology of the Measure Units (Etymological Aspects)

Dragoș Vlad TOPALĂ¹

Abstract

The history of the terms that designate measurement units offers, through etymology, important information about the origin, chronology and movement of words. The measurement units belong to the scientific vocabulary and implicitly to the scientific terminologies. Many are based on the names of the inventors and of the places where the inventions have been made. In time, some names have undergone changes of meaning and have migrated from the specialized vocabulary to the common vocabulary.

Keywords: *terminology, measurement units, scientific vocabulary, proper names, common names*

Termenii care desemnează unitățile de măsură ale Sistemului Internațional (SI) aparțin lexicului specializat interdisciplinar al științelor exacte (matematică, fizică, chimie, astronomie)². Cunoașterea lor este axată pe cercetarea provenienței, pe determinarea sferei semantice și a aspectelor de ordin gramatical.

Studiul pe care l-am efectuat asupra etimologiei numelor unităților de măsură (inclusiv câțiva termeni, multipli și submultipli ai unităților de măsură) implică unele observații de ordin lingvistic. Onomastica are un rol important în crearea numelor comune.

Numele proprii

Majoritatea unităților de măsură³ au primit numele savanților care le-au inventat într-o anumită epocă – matematicieni, fizicieni, chimiști și ingineri de origine germană: *gauss*, s.m. < fr. *gauss*, cf. n. pr. Carl Friedrich Gauss < *hertz*, s.m. < germ. *Hertz*, fr. *hertz*, cf. n. pr. Heinrich Hertz; *ohm*, s.m. < fr. *ohm*, cf. n. pr. Georg Simon Ohm; *röntgen*, s.m. < fr. *röntgen*, germ. *Röntgen*, cf. n. pr. germ. Wilhelm Conrad Röntgen; *siemens*, s.m. < fr. *siemens*, germ. *Siemens*, cf. n. pr. Ernst Werner von Siemens; *weber*, s.m. < germ. *Weber*, fr. *weber*, cf. n. pr. Wilhelm Eduard Weber; de origine franceză: *ampere*, s.m. < fr. ampère, cf. n. pr. André Marie Ampère; *becquerel*, s.m. < fr. *becquerel*, cf. n. pr. Henri Becquerel; *coulomb*, s.m. < fr. *coulomb*, cf. n. pr. Charles-Augustin de Coulomb; *curie*, s.m. < fr. *curie*, cf. n. pr. Marie Curie și Pierre Curie; *pascal*, s.m. < fr. *pascal*, cf. n. pr. Blaise Pascal; *poise*, s.m. < fr. *poise*, cf. n. pr. Jean Louis Marie Poiseuille; de origine engleză: *farad*, s.m. < fr., it. *farad*, cf. n. pr. Michael Faraday, *gray*, s.m. < engl. *gray*, cf. n. pr. Stephen Gray; *joule*, s.m. < fr., engl.

¹ Lector univ. dr., Universitatea din Craiova

² A se vedea Bidu-Vrâncănu (coord.), *Lexic comun, lexic specializat*, Editura Universității din București, 2000 și *Lexic științific interdisciplinar*, Editura Universității din București, 2001.

³ Pentru selectarea lor, am folosit Bertran, P., *L'étymologie des noms d'unités*, www.industrie.gouv.fr; cf. *Bureau International des Poids et Mesures*, www.bipm.org/fr

joule, cf. n. pr. James Prescott Joule; *kelvin*, s.m. < fr., engl. *kelvin*, cf. n. pr. William Thomson, Lord Kelvin; *maxwell*, s.m. < fr. *maxwell*, germ. *Maxwell*, cf. n. pr. James Clerk Maxwell; *newton*, s.m. < fr. *newton*, germ. *Newton*, cf. n. pr. Isaac Newton, de prorigine italiană: *fermi*, s.m. < it. *fermi*, cf. n. pr. Enrico Fermi; *gal*, s.m. < fr. *gal*, cf. n. pr. Galileo Galilei; *torr*, s.m. < fr., engl. *torr*, cf. n. pr. Evangelista Torricelli; *volt*, s.m. < fr. *volt*, cf. n. pr. Alessandro Volta; de origine americană: *henry*, s.m. < fr. *henry*, cf. n. pr. Joseph Henry; irlandeză: *stokes*, s.m. < fr., engl. *stokes*, cf. n. pr. George Gabriel Stokes; scoțiană: *watt*, s.m. < fr., engl. *watt*, cf. n. pr. James Watt; suedeză: *angström*, s.m. < fr. *angström*, cf. n. pr. Anders Jens Ångström; daneză: *oersted*, s.m. < fr. *oersted*, cf. n. pr. Hans Christian Oersted, sârbo-croată: *tesla*, s.f. < fr. *tesla*, cf. n. pr. Nikola Tesla.

Prin antonomază, numele proprii au devenit nume comune. Unele dintre ele au suferit modificări fonetice și grafice în același timp, au forma simplificată prin apocopă (vezi *farad*, *gal*, *torr*, *volt*); în alte cazuri, numele proprii au suferit numai modificări grafice (vezi *gauss*, *hertz*, *ohm*, *pascal*, *siemens*, unde litera inițială majusculă devine minusculă).

Alți termeni care desemnează unitățile de măsură sunt legate de diferite aspecte ale realității.

Numele comune

Câțiva termeni care desemnează unități de măsură sunt nume comune latine: *candela*, s.f. < fr. *candela*, cf. lat. *candela* „candelă”; *lux*, s.m. < fr. *lux*, cf. lat. *lux*, - *cis* „lumină”; *lumen*, s.m. < fr. *lumen*, cf. lat. *lūmen*, -*inis* „lumină”.

Multe nume de unități de măsură sunt împrumutate din franceză sau din alte limbi⁴. Etimologia indirectă arată că în limbile acestea au intrat din latină și greacă, mai rar din arabă⁵: *ar*, s.m. < fr. *are*, cf. lat. *arēa*, -*ae* „arie”; *carat*, s.n. < fr. *carat*, cf. lat. med. *carratus* < ar. *ġrāt* „greutate mică” (a 24-a parte a unui denier la Meca, a 20-a parte în Irak) < gr. *κεράτιον* (*keration*) „curbă, greutate mică”, cf. lat. *ceratium* „greutate mică”; *dynă*, s.f. < fr. *dyne* < gr. *δυνα[μς]* (*dunamis*) „putere”; *erg*, s.m. < fr. *erg*, cf. gr. *ἔργον* (*ergon*) „lucru, acțiune”; *oră*, s.f. < lat. *hōra*, -*ae*, it. *ora*, fr. *heure*; *zi*, s.f. < lat. *diē*(*m*); *litru*, s.m. < fr. *litre*, it. *litro*, cf. gr. *λίτρα* (*litra*) „greutate de douăsprezece uncii”; *milă*, s.f. < pol. *mila*; *tonă*, s.f. < fr. *tonne*, germ. *Tonne*; *bar*, s.m. < fr. *bar*, cf. gr. *βαρος* (*baros*) „greutate, gravitate”; *gram*, s.n. < fr. *gramme*, germ. *Gramm*, cf. gr. *γραμμά* (*gramma*) „a 24-a parte dintr-o uncie”; *metru*, s.m. < fr. *mètre*, lat. *mētrum*, -*i*, cf. gr. *μέτρον* (*metron*) „măsură”; *piez*, s.m. < fr. *pièze*, cf. gr. *πιέζειν* (*piezein*) „a presa, a strânge”; *fot* s.m. < fr. *phote*, cf. gr. *φως*, *φωτός* (*phos*, *photos*) „lumină”; *steradian*, s.m. < fr. *stéradian*, cf. gr. *στερεος* (*stereos*) „solid”; *ster*, s.m. < fr. *stère*, cf. gr. *στερεος* (*stereos*) „solid”; *sten*, s.m. < fr. *sthène*, cf. gr. *σθένος* (*sthenos*) „fortă”; *stilb*, s.m. < engl. *stilb*, cf. gr. *στίλβος* (*stilbos*) „strălucitor”.

Anumite nume create prin abreviere sunt acronime: *rad*, s.m. < engl. *radiation absorbed dose*; *mol*, s.m. < fr. *mole*, germ. *Mol* „moleculă-gram”; *rem* s.m. < engl. *Röntgen Equivalent Man* „echivalentul în raze X pentru un organism uman”; *barn*, s.m. < engl. *as big*

⁴ În afară de franceză, termenii provin și din italiană, germană, engleză.

⁵ Pentru etimoane, am consultat Dubois, Mitterand, Dauzat, 1993.

as a barn „mare ca un hambar”, prin reducerea expresiei (este vorba despre o antifrază, căci barn semnifică o măsură mică)⁶. Unitățile de măsură ale căror nume sunt create prin trunchiere au, la origine, nume care desemnează mărimea: *atto-* (a =10⁻¹⁸) < dan. *atten* „optsprezece”; *centi-* (c =10⁻²) < lat. *centum* „o sută”; *deca-* (da =10¹) < gr. *δεκα (deca)* „zece”; *deci-* (d=10⁻¹) < lat. *decimus* „al zecelea”; *femto-* (f=10⁻¹⁵) < dan. *femten* „cincisprezece”; *giga-* (G=10⁹) < gr. *γίγας, γίγαντας (gigas, gigantos)* „gigant”; *hecto-* (h=10²) < gr. *εκατό (hecto)* „sută”; *kilo-* (k=10³) < gr. *χίλιον (chilion)* „mie”; *mega-* (M=10⁶) < gr. *μέγας, μέγας (megas, megalé)* „mare”; *micro-* (μ=10⁻⁶) < gr. *μικρός (micros)* „mic” etc.⁷

Termenii care desemnează unități de măsură sunt, în mare parte, nume comune care pleacă de la nume latine și grecești, de la rădăcini indo-europene, cuvinte de origine arabă sau celtică. Se constată o diversitate a procedeelelor de formare a cuvintelor: antonomaza, derivarea, abrevierea (trunchierea, acronimia, apocopa, reducerea). În limba română împrumuturile sunt bine reprezentate.

Cea mai mare parte a numelor comune originare conservă sensul etimologic, dar există și derivate semantice. Din punct de vedere gramatical, mulți termeni, mai ales latini, au păstrat clasa morfologică a numelor originare, alții, mai ales grecești, au schimbat-o. Etimologia și semantica numelor de unități de măsură dovedesc rolul important pe care l-au avut latina și greaca în terminologia științifică.

Bibliografie:

- Bertran, P., *L'étymologie des noms d'unités*, www.industrie.gouv.fr
 Bidu-Vrănceanu, Angela (coord.), *Lexic comun, lexic specializat*, București, EUB, 2000.
 Bidu-Vrănceanu, Angela (coord.), *Lexic științific interdisciplinar*, București, EUB, 2001.
 Bureau International des Poids et Mesures, www.bipm.org/fr
 Débarbat, Suzanne, *La nomenclature du système métrique: deux cents ans d'évolution*, in vol. *Les sciences et leurs langages*, Paris, Édition du CTHS, 2000, p. 97-107.
 Dubois, Jean, Mitterrand, Henri, Dauzat, Albert, *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Nouvelle édition Larousse, 1993.

⁶ Cf. DEXI, barn s.m. < fr. barn.

⁷ A se vedea și Débarbat, în vol. *Les sciences et leurs langages*, 2000, p. 105.

LES IDÉES REÇUES FACE AU DEFI DE LA TRADUCTION

Liliana ALIC¹

Abstract

Conventional wisdom has always been present in people's mind, being the result of generally accepted ideas in a specific field of activity. Even if they are considered to be commonplace knowledge, it is not easy to translate them from one language to another (from French into Romanian) because the languages are differently structured in point of word formation or sentence structure. This difficult task is to be carried on by the translator, also called a cultural mediator. The translator's skills embrace an excellent knowledge of the two languages and also an extensive knowledge of world's civilization.

Keywords: conventional wisdom, translation, meaning, equivalent, connotation.

Introduction

Les idées reçues existent dans la mentalité de tout un chacun, quelque soit sa nationalité, sa condition sociale ou matérielle. Il suffit d'essayer d'en trouver la définition ou des synonymes dans un dictionnaire de langue fiable pour voir à quel point la notion est répandue et discutée. Selon les dictionnaires consultés, les définitions sont plus ou moins détaillées, allant de l'offre d'un synonyme à une définition plus ample. Le synonyme fourni par le Le Nouveau Petit Robert est « préjugé », tandis que le dictionnaire du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales (<http://www.cnrtl.fr/definition/idee>) donne le terme au pluriel avec l'explication suivante : « *Au plur.* Ensemble des vues ou opinions en tout domaine d'une personne ou d'un groupe de personnes. *Tu as tes idées, j'ai les miennes; il a les idées de son siècle* ». La définition correspond à celle de « mentalité » que nous retrouverons dans le même dictionnaire : « *ensemble des manières habituelles de penser et de croire et des dispositions psychiques et morales caractéristiques d'une collectivité et communes à chacun de ses membres* ». Pour ce qui est des synonymes, les suggestions sont : habitudes, croyances, idéologie (source dictionnaire en ligne Reverso <http://dictionnaire.reverso.net/francais-synonymes/mentalite>). Une discussion plus ample sur les idées reçues (Ruth Amossy, Anne Herschberg Pierrot, 2005) est à retrouver dans des études sur des structures du langage courant, sur leur apparition et leur évolution. Une pareille étude range les idées reçues dans une classe de notions à laquelle appartiennent les stéréotypes, les clichés, les lieux communs, les poncifs. Les idées reçues sont, à proprement parler, des structures linguistiques plus vastes qui réunissent des « évidences partagées, des représentations collectives » (R. Amossy, A. Herschberg Pierrot, 2005 : 5). En fait, la notion a été consacrée par le *Dictionnaire des idées reçues* de G. Flaubert (<http://www.ebooksgratuits.com/>) où les idées sont plutôt inventoriées par ordre alphabétique que rangées dans une catégorie ou une autre. A présent, dans les études de spécialité, les linguistes ont démontré que la connotation péjorative qui accompagnait

¹ Assoc.prof. PhD., *Transilvania University of Braşov*

autre fois la notion n'est pas justifiée. Il s'agit plutôt d'idées généralement acceptées, généralement admises, parfois même consacrées par l'usage. Dans certains cas, elle ont le même poids qu'une maxime ou qu'un dicton si l'énonciateur choisit bien le moment de s'en servir, car elles sont basées sur des opinions et des convictions formées et consolidées le long des années. C'est en grande partie sur cette ancienneté et sur l'appartenance collective que se fonde l'autorité des idées reçues, autorité que n'est que rarement contestée. Immanquablement, les idées reçues se renouvellent périodiquement, en fonction de l'époque historique et du milieu social où elles circulent. Dans les milieux intellectuels on est plutôt préoccupé de se faire accepter parmi les grands, et voilà ce que l'on pensait du temps de Flaubert à propos de l'institution qui a suscité tant de convoitises et de controverses, l'Académie française : il vaut mieux « *la dénigrer mais tâcher d'en faire partie, si l'on peut* ». D'autres considèrent l'Académie comme la plus grande autorité intellectuelle qui a le dernier mot à dire pour décider du sort d'un savant ou d'un écrivain. Flaubert mentionne des sujets divers qui pourraient constituer une préconception : « *Avec les ballons on finira par aller dans la lune . On n'est pas prêts à les diriger* », ce qui, de son temps, était parfaitement vrai mais cela allait changer avec le temps.

Dans les années 80, Marina Yaguello commence un « *Catalogue des idées reçues sur la langue* » mais il s'agit là plutôt d'un débat sur la linguistique que sur la construction mentale ou sur le fondement idéologique des idées reçues. Le débat porte par exemple sur l'idée que l'identité linguistique coïncide dans les grandes lignes avec l'identité nationale, ce qui est contredit par ce qu'on appelle communément la réalité du terrain. Le français est parlé dans beaucoup d'autres territoires en dehors des frontières de la France, pour ne choisir que ce cas qui est le plus saillant. Cependant, sur le territoire de la Suisse, pays bien circonscrit dans ses frontières nationales, on parle au moins quatre langues, qui ne sont pas nécessairement rattachées à une zone précise, vu le caractère divers de l'activité économique du pays des cantons. De même, que dire de l'idée que « *Ce qui n'est pas clair n'est pas français* », qui pourrait accréditer l'idée que la langue française est l'unique langue au monde fondée sur l'idée de clarté et de logique ? Ce serait insulter toutes les autres langues de la famille des langues indo-européennes, ce que, entre autres, le royaliste Antoine Rivarol ne voulait pas, du moins ouvertement, car dans son cercle restreint il soutenait la logique du français par rapport à d'autres langues. C'est bien surprenant pour quelqu'un dont l'origine n'est pas française, mais il trouve appui dans l'œuvre d'un Français pur et dur, un classique, Nicolas Boileau, pour lequel « *Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement et les mots pour le dire arrivent aisément* »

Dans les conditions où les idées reçues sont tellement difficiles à circonscrire et à faire rentrer dans une classe ou dans une catégorie, nous ne pouvons qu'imaginer le désarroi du traducteur qui se trouve devant la tâche de traduire des idées reçues du français en roumain. Traduire c'est une activité complexe, impliquant la mobilisation de beaucoup de compétences qui ne sont pas seulement langagières. La traduction suppose des connaissances amples dans le domaine de la civilisation, autrement les « *trente glorieuses* » représenteront un mystère insurmontable; elle implique des connaissances dans

le domaine de l'étymologie, autrement le mot « *salair*e » ne découvrira jamais son origine dans le terme latin *salarium* (le salaire était la ration de sel fournie aux soldats, ensuite l'indemnité versée pour acheter le sel, puis les vivres, puis la solde elle-même et finalement toute forme de salaire). Depuis un certain temps, le traducteur est considéré comme un médiateur culturel, car une de ses tâches est de faciliter la compréhension entre deux peuples avec des civilisations et des mentalités distinctes. C'est au traducteur qu'il revient de nous faire comprendre pourquoi on « *file à l'anglaise* », pourquoi on est « *soûl comme un Polonais* », pourquoi, lorsqu'on doit entreprendre une action décisive on franchit le Rubicon, etc.

Nous nous proposons de faire une étude sur la possibilité de traduire certaines idées reçues qui existent en français et dans d'autres langues, d'un côté, et sur l'impossibilité de traduire beaucoup d'autres idées reçues, de l'autre côté. Autrement dit, nous allons nous pencher sur la manière dont le traducteur peut surmonter certaines difficultés de traduction et sur les stratégies qu'il se voit dans l'obligation de trouver pour ne pas omettre un bout de sens qui pourrait paraître insignifiant mais qui, en réalité, compte beaucoup dans la constitution du sens de l'unité de traduction.

Nous nous sommes arrêtés sur la collection d'idées reçues contenues dans le livre « *C'est beau mais c'est faux* », appartenant à Patrice Louis (2004). Le livre présente plus de soixante-dix idées reçues avec une petite histoire qui accompagne chacune des idées et qui justifie l'apparition ou le maintien de l'idée en cause. On apprend ainsi que l'on pense du bridge que c'est un jeu britannique mais que le mot est russe ; que « *l'Ange bleu* » n'est pas Marlène Dietrich mais le cabaret où elle chantait ; que la formule « *l'olympiade prochaine aura lieu à Athènes* » est fautive, car l'olympiade représente la période qui sépare deux jeux olympiques, alors une olympiade a normalement quatre ans et juste après l'olympiade on peut parler du début des jeux olympiques.

L'idée qui se trouve à la base de cet article est que la traduction d'un pareil livre présente un double défi. Premièrement il s'agit de résoudre les difficultés de traduction qui surgissent dans n'importe quelle traduction, difficultés engendrées par les divergences structurelles entre deux langues étrangères. Deuxièmement il s'agit de traduire, ou plutôt de faire comprendre dans une autre langue des faits de langue qui sont évidents pour un lecteur natif, mais faute de correspondant dans une autre langue, leur traduction est plus difficile et leur mise en relief presque impossible.

Nous avons pris en considération deux unités de traduction : la partie du discours, (représentée par l'adjectif et le substantif) et l'énoncé.

1. La partie du discours comme unité de traduction

1.1. L'Adjectif

Les adjectifs, même les plus courants, peuvent mettre le traducteur dans l'embarras et leur transposition d'une langue à l'autre s'avère surprenante. Nous allons considérer quelques exemples relevés dans le texte du livre mentionné.

- (1) *Polies par les uns, ces affirmations ont le tort, léger mais bien réel, de n'être pas vraies.* (p.7)
- (2) *Dans Der Blaue Engel, Maria Magdalena Dietrich [...] joue une fille de mauvaise vie...* (p.12)
- (3) *... le film raconte sa fascination – et sa déchéance – pour cette merveilleuse et vivante perle des bas quartiers.* (p. 12)
- (4) *Physiquement, il est certes moustachu.* (p. 18)
- (5) *Soldat de la Grande Armée, il serait mort en 1870, à Paris.* (p.30)
- (6) *Le départ de l'Empereur et le retour du drapeau blanc le met dans un état d'exaltation extrême.* (p.31)
- (7) *Le 1^{er} mai est le seul jour obligatoirement chômé par tout le monde.* (p. 112)

Dans l'exemple (1), l'adjectif *polies* qui détermine le nom *affirmations* exprime un sens qui, selon les dictionnaires (www.cnrtl.fr/definition/poli) signifie *délicat, raffiné* et le terme se rapporte à la langue parlée par un écrivain : « *Ce n'est point la langue douce et polie de Des Portes que parle et qu'écrit d'Aubigné* (Sainte-Beuve, *Tabl. poés. fr.*, 1828, p.145) ». Le Nouveau Petit Robert donne comme premier sens du terme *poli* : « cultivé et mondain » avec un synonyme plus moderne, « policé, civilisé ». Alors, la traduction serait plutôt influencée par le raffinement des affirmations, mais il faudrait recourir à une périphrase : « *Prezentate cu rafinament de unii...* ».

L'exemple (2) contient un déterminant du nom *fille*, qui a les propriétés d'un adjectif, mais en même temps a une structure plus complexe, étant une locution adjectivale : « *fille de mauvaise vie* ». Ce qui présente un intérêt particulier c'est le cas de l'adjectif *mauvais*. Cet adjectif axiologique figure dans beaucoup de collocations avec un collocatif nominal : *mauvaise fille, mauvais garçon, mauvais caractère, mauvais langage, mauvaise conscience*. Dans ces collocations, l'adjectif *mauvais* a le rôle le plus important dans l'établissement du sens de la collocation, car le sens ne devient pas plus clair si l'on suggère comme synonyme de « mauvais » la périphrase « qui n'est pas bon ». Cela ferait l'affaire dans des cas comme un *bon exemple* ≠ un *mauvais exemple*, mais une *bonne fille* n'est pas exactement l'antonyme de *mauvaise fille*, un *bon garçon* n'est pas l'antonyme d'un *mauvais garçon*. De même, on a *mauvaise conscience* si l'on a essayé de tromper quelqu'un ou de lui jouer un mauvais tour, mais on n'a pas *bonne conscience* si l'on s'est comporté correctement vis-à-vis de quelqu'un ; un *mauvais langage* ne devient pas un *bon langage* si l'on supprime les fautes de grammaire. Dans le choix de la collocation roumaine qui correspondrait le mieux à la collocation française, nous devons tenir compte des connotations ou des sèmes supplémentaires attribués à l'adjectif *mauvais*. Il faut également prendre en compte les sèmes dits contextuels car, par exemple, pour *mauvais caractère*, on comptera en plus des sèmes comme : [qui ne correspond pas aux valeurs morales consacrées], [tourné vers le mal], [incompatible avec les règles de la morale], [auteur des actions sanctionnées par la loi]. La même chose se passe dans le cas de *mauvaise vie*. L'opposé de *mauvaise vie* n'est sûrement pas *bonne vie* car il s'agit d'une vie marquée par le mal, par la déchéance, qui a une influence néfaste sur quelqu'un. Le dictionnaire du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicologiques enregistre la collocation *femme de mauvaise vie* comme étant

synonyme de *prostituée*. Pour ce qui est de la traduction en roumain, on pourra traduire le syntagme par *femeie de moravuri uşoare*, qui en roumain dit politiquement correct signifie *prostituée*.

Dans l'exemple (3), l'adjectif *bas* du syntagme *les bas quartiers* peut être expliqué par la présence du sème [partie inférieure] combiné avec la connotation /de mauvaise qualité/, ce qui rend parfaitement clair le sens de la collocation. Encore faut-il la traduire, et dans ce but nous proposons *cartierele rau famate* pour mieux rendre la qualification défavorable. On constate que l'adjectif *bas* est traduit par un autre adjectif qui est déterminé par un adverbe, c'est donc un degré de comparaison. Il n'y a pas de correspondance absolue au niveau de la forme entre le syntagme français et le syntagme roumain.

L'adjectif de l'exemple (4), *moustachu*, ne devrait pas poser de problèmes car il a un hétéronyme en roumain, un adjectif qui pourrait paraître la solution parfaite pour une traduction, *mustacios*. Dans le contexte où il figure, il serait plus convenable de traduire la phrase par « *Avea mustaţă* » qui, en roumain, correspond mieux à une description et s'emploie de préférence à la phrase « *Era mustacios* ». La structure française construite sur la base du verbe copulatif *être* et d'un adjectif en position de Prédicatif pour attribuer une qualité au sujet de la phrase est remplacée en roumain par le verbe *avoir* et un substantif (*mustaţă*). Cette structure différente est due au choix différent de moyens grammaticaux choisis par le roumain pour exprimer la description du visage d'une personne.

Dans l'exemple (5) nous avons affaire à l'adjectif *grand*, l'un des adjectifs les plus courants dans les deux langues et qui, de ce fait, trouve facilement des explications, des synonymes et des hétéronymes. Seulement, dans cette collocation, *La Grande Armée*, le sens de l'adjectif est en grande partie déterminé par son collocatif, *armée*, car la collocation désigne l'armée de Napoléon Bonaparte, l'armée de son empire, dirigée uniquement par Napoléon, disparue avec la défaite de Napoléon et avec son exil. Pour la traduction, le terme est d'ores et déjà consacré dans l'histoire et il doit être traduit par *Marea Armata*. La traduction implique cette fois-ci des connaissances d'histoire plutôt que des connaissances de langue.

La situation est la même dans le cas suivant, celui de l'exemple (6), *le retour du drapeau blanc* où évidemment il s'agit du drapeau blanc qui est le symbole de la royauté et de la France. Pour transférer toutes ces informations du français en roumain on pourra traduire ce syntagme par *drapelul alb al regalităţii franceze*. La collocation équivalente roumaine contient une information supplémentaire qui facilitera la compréhension de la connotation de l'adjectif *blanc* à l'époque mentionnée. Sinon, cette connotation pourrait passer inaperçue au lecteur non averti.

Le dernier exemple, l'exemple (7), nous met en face d'un possible malentendu, car il s'agit de la fête du 1^{er} mai qui est *un jour chômé*. En roumain, *chômer* et *chômeur* ont une connotation négative, liée à la perte de l'emploi, à une situation matérielle précaire, à un état d'esprit très bas, dû à la dégradation de la qualité de la vie. Cependant, en français, *chômer* a comme premier sens enregistré par les dictionnaires : « *Suspendre son travail pendant*

les jours fériés pour célébrer une fête civile ou religieuse. Chômer entre deux jours fériés; on chôme le 1^{er} mai ». (<http://www.cnrtl.fr/definition/chômer>). Par conséquent, *jour chômé* sera traduit par *zi liberă*, ce qui correspond très bien au sens que la collocation française implique. Il s'agit d'un jour où l'on ne travaille pas et qu'on dédie à la célébration d'un événement important et consacré par les autorités en matière.

1.2. Le substantif

En ce qui concerne les substantifs et leur traduction du français vers le roumain nous nous proposons d'analyser quelques exemples significatifs. Les substantifs d'une langue peuvent être traduits dans une autre langue par la même partie du discours ou par une autre, ce qui implique une réorganisation morphologique, réorganisation de la structure interne des mots et parfois des règles de combinaison des mots avec leurs déterminants et leurs prédéterminants.

1.2.1. Substantif formé par le changement de la catégorie grammaticale

(8) *Chauvin retraité revint à Rochefort et fut alors suisse à la préfecture maritime.* (p.31)

(9) *La langue est riche de ces trouvailles, l'à-peu-près involontaire* (p.24)

(10) *On ne croisera ici ni on-dit, ni fables* (p.1)

Nous avons choisi ces substantifs parce qu'ils présentent quelques particularités de formation qui sont susceptibles de se constituer en difficultés de traduction. Ce sont des substantifs qui se sont formés par le changement de la classe grammaticale : *suisse* est substantif formé par l'ellipse du terme collocatif *garde* ; *l'à-peu-près* représente un nom formé par le changement de catégorie grammaticale d'une locution adverbiale ; *on-dit*, même s'il n'a pas d'article ou de modifieur adjectival ou autre, est un autre nom formé par le changement de catégorie grammaticale d'un verbe à une forme conjuguée. Le problème ne réside pas dans leur identification en tant que substantifs, mais dans l'impossibilité de traduire ces syntagmes nominaux par des syntagmes équivalents, ayant la même structure, morphologiquement parlant. Il est impossible de trouver un équivalent pour *suisse*, à moins qu'on n'emploie le terme *mercenar*, qui, lui aussi, peut être employé en roumain comme adjectif (*soldat mercenar*) ou comme substantif (*mercenar*). Quant à *l'à-peu-près*, il n'y a pas de terme formé en roumain sur le même modèle et qui soit employé dans le contexte où il apparaît dans le livre, on devrait plutôt le traduire par un terme au pluriel : *aproximările involuntare*. Le choix du pluriel est influencé par le substantif *trouvaille*, qui, tout en ayant une forme de singulier, se traduit par un pluriel (*găselnițe*). Le dernier exemple avec un substantif converti, le substantif *on-dit* devra être traduit par un synonyme de *fable*, *légende*, *récit*, *conte* ; le terme devra suggérer la présence de l'élément fantastique, car il fait partie d'une structure négative, ni...ni...et cela implique l'exclusion de l'un des termes proposés. Dans la compréhension du sens, le traducteur doit se servir de tous les détails fournis par le texte, même si parfois il ne s'agit que d'un sème surajouté ou d'une connotation due au contexte, comme c'est le cas de la connotation /présence de l'élément fantastique/.

Certains changements dans l'environnement linguistique des termes convertis sont à remarquer, à commencer, dans l'exemple (9) par l'acquisition d'un prédéterminant nominal et d'un modifieur nominal dans *l'à peu-près involontaire*. Ces changements favorisent la reconnaissance du terme en tant que substantif, mais cette pratique ne se rencontre pas dans tous les cas, et alors il faut recourir à d'autres moyens de reconnaissance de la catégorie grammaticale. Pour ce qui est de l'emploi de *suisse* comme Prédicatif - voir l'exemple (8)- il est difficile de faire jouer sa fonction syntaxique pour l'identifier comme substantif, justement à cause du fait qu'un adjectif peut, lui aussi, figurer dans la position de Prédicatif. En vue d'une distinction pertinente, nous suggérons un test simple : la substitution avec un autre adjectif qui peut subir la même transformation. La substitution est possible mais on n'enregistre pas les mêmes changements de sens dans les autres cas de substitution :

(11) *Chauvin retraité revint à Rochefort et fut alors français à la préfecture maritime.*

(12) *Chauvin retraité revint à Rochefort et fut alors espagnol à la préfecture maritime*

(13) *Chauvin retraité revint à Rochefort et fut alors anglais à la préfecture maritime*

Aucun de ces adjectifs qui désignent l'appartenance à une communauté ou à un peuple n'a acquis la signification acquise et préservée par l'adjectif *suisse*. Les *gardes suisses* qui se faisaient embaucher pour un bon salaire par celui qui en faisait la meilleure offre sont bien connues aux Français et à tous ceux qui se sont un peu penchés sur l'histoire. Les mêmes explications et presque les mêmes exemples sont fournis par le dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et lexicales : « *HIST. DE FRANCE : Garde suisse*, subst. fém. Corps de troupe formé de soldats suisses, organisé en régiment par Louis XIII et faisant partie de la Maison du roi jusqu'à la fin du règne de Louis XVI. *Garde suisse* ou, absol., *suisse*, subst. masc. Soldat de cette garde. *La Révolution de Juillet avait laissé sur le pavé de Paris une foule de Suisses, de gardes du corps (...) qui mouraient de faim et que de bonnes têtes monarchiques, folles et jeunes sous leurs cheveux gris, imaginèrent d'enrôler pour un coup de main* (Chateaubr., *Mém.*, t. 4, 1848, p. 46). *Son chapeau a la forme de celui des gardes suisses de Louis XVI* (Villard, *Hist. cost.*, 1956, p. 87) ». (<http://www.cnrtl.fr/definition/suisse>) et par le Trésor de la Langue française : « *Garde suisse*, subst. fém. Corps de troupe formé de soldats suisses, organisé en régiment par Louis XIII et faisant partie de la Maison du roi jusqu'à la fin du règne de Louis XVI. *Garde suisse* ou, absol., *suisse*, subst. masc. Soldat de cette garde. *La Révolution de Juillet avait laissé sur le pavé de Paris une foule de Suisses, de gardes du corps (...) qui mouraient de faim et que de bonnes têtes monarchiques, folles et jeunes sous leurs cheveux gris, imaginèrent d'enrôler pour un coup de main* (CHATEAUBR., *Mém.*, t. 4, 1848, p. 46). *Son chapeau a la forme de celui des gardes suisses de Louis XVI* (VILLARD, *Hist. cost.*, 1956, p. 87) ». (<http://atilf.atilf.fr>). On ne rencontre pas, dans les dictionnaires de langue ou dans d'autres sources, des personnes qui travaillaient comme Français, comme Espagnol ou comme Anglais. Donc le test que nous avons employé a produit ses effets, en laissant paraître le sens particulier de l'adjectif *suisse*, devenu ensuite substantif. On remarque quand même que, tout en étant substantif, il ne prend pas de majuscule dans le texte cité.

1.2.2. Substantifs qui enregistrent des particularités de nombre et de genre: *solde, orgue, amour, délice*

Il n'est pas inhabituel pour les substantifs d'une langue de présenter des particularités liées au genre et au nombre. Seulement, si ces particularités se constituent dans des idées reçues ou dans des jeux de mots, leur traduction dans une autre langue n'est pas toujours, voire jamais, possible. C'est le cas de l'exemple suivant:

(14) *Les soldes sont avantageuses cette année. [...] avec sa solde decevante, le soldat doit chercher des soldes avantageuses.* (p. 137)

Même si le singulier et le pluriel semblent avoir la même origine, il faut savoir que les deux formes font des entrées distinctes dans les dictionnaires, étant des homonymes. Le terme au singulier provient du substantif d'origine italienne *soldo*, ayant le sens de sou (singulier, au pluriel sous): « rémunération versée aux militaires » (Nouveau Petit Robert). Le deuxième substantif provient d'un verbe italien ancien, *saldo*, de *saldare*, dont la forme a été altérée en *solde* avec le sens de « Vendre au rabais des marchandises ». (Nouveau Petit Robert). Un autre dictionnaire donne comme synonymes : *brader, liquider*. Elle (...) *prononçait le mot magique de rabais, et soldait ses rebuts en faisant des heureux* (Reybaud, J. Paturot, 1842, p. 389) ». (<http://www.cnrtl.fr/>). Cette information vaut beaucoup dans la traduction, car le premier terme, *solde* au singulier, sera traduit par *solda soldatului*, tandis que le deuxième signifiera *soldări, mărfuri vândute la reducere de preț*.

Quand même, en français il y a un jeu de mots basé sur le changement de sens dû à l'homonymie entre *solde* et l'ancien *salde* déformé en *solde* et employé au pluriel. Malheureusement, en roumain la traduction de ce jeu de mots est impossible et dans des cas pareils on a droit à une petite note du traducteur qui nous informe que nous avons affaire à un « jeu de mots intraductible ».

(15) « *Georges Courteline s'en amuse : On doit dire en bonne logique : 'Cet orgue est le plus beau des plus belles' si on ne veut pas encourir le reproche d'écrire sa langue comme un cochon .»*

Quand on traduit en roumain on dira « *Aceasta orgă este cea mai frumoasă dintre toate* », ce qui implique, comme pour le français, la reprise d'un terme anaphorique (*toate*) qui est féminin au pluriel. En roumain le singulier « *orgă* » est toujours féminin, ce qui rend impossible la traduction de l'incompatibilité qui se remarque dans le texte français où l'on passe du singulier au pluriel en passant en même temps du masculin au féminin, ce qui est évident aussi au niveau des prédéterminants et des déterminants (*cet, beau, belles*).

Cela revient à dire que, dans les cas d'un certain choix du nombre et du genre d'un nom dans une langue, le passage dans une autre langue se fera avec les marques du genre et du nombre de la langue d'arrivée. Tous les autres changements passeront inaperçus dans la langue d'arrivée, car dans cette langue, les changements mentionnés ne se produisent pas. Alors, que doit faire le traducteur ? La réponse que nous suggérons dépend en grande partie du type de traduction que le traducteur pratique et du public auquel la traduction s'adresse. S'il traduit pour des lecteurs intéressés à l'idéologie, il traduira les idées, sans faire référence aux problèmes linguistiques. S'il traduit pour des personnes intéressées à la traduction, il devra faire les précisions nécessaires, qui pourront

figurer en tant que « note du traducteur ». Signalons seulement que, dans le dernier cas de figure, tout traducteur écrira une traduction beaucoup plus épaisse que le texte original.

2. L'Énoncé comme unité de traduction

2.1. Difficultés dues à l'apparition du contresens

Il y a une idée reçue qui transgresse les langues et qui tient à un universel du langage : « Deux mots contraires ne peuvent être synonymes ». D'un point de vue logique, cela est parfaitement vrai. Mais la réalité contredit la logique. Il suffit de regarder ces exemples :

(16) « *Qu'un individu soit 'refroidi' de voir ses espoirs déçus : il est 'échaudé'.* ».

(17) « *Qu'un être soit saisi d'une passion 'torride', , avec regard de braise : il est qualifié d'amoureux 'transi'.* ».

(18) « *On rend compte des actualités 'brûlantes' par des nouvelles 'fraîches'.* ».

Les trois exemples ci-dessus contiennent chacun des contradictions : quelqu'un qui est *refroidi* est ensuite *échaudé* ; quelqu'un qui a une passion *torride* devient amoureux *transi* ; le *sang chaud* est la cause de *sueurs froides* ; les actualités *brûlantes* sont dans les nouvelles *fraîches*,

L'exemple (16) se constitue en même temps en contradiction et en synonymie à cause de l'emploi du premier terme, *refroidi* dans le sens propre tandis que l'autre terme, *échaudé* est employé au sens figuré. Si *échaudé* avait été employé lui aussi dans son sens propre, les termes auraient été contradictoires, ce qui produit un effet de surprise. Evidemment, le traducteur doit tenir compte des sens propres et figurés des termes pour une traduction correcte.

Dans l'exemple suivant, les choses se passent de la même manière avec la différence qu'au sens figuratif, le terme *transi* acquiert deux sèmes nouveaux, le sème [timide] et le sème [paralysé]. Ces deux nouveaux sèmes contribuent à la compréhension correcte de *transi* et il devient parfaitement clair pourquoi un amoureux saisi par une *passion torride* peut devenir *transi*, c'est-à-dire intimidé et paralysé par le sentiment d'amour qu'il éprouve. À une première vue, cela paraîtrait impossible, dans le sens propre des termes.

Pour ce qui est de l'exemple (18), pour une bonne compréhension de la phrase et pour une traduction correcte, il faut tenir compte du fait que la collocation *actualité brûlante* appartient au langage médiatique, où le terme *brûlant* a le sens de *extrêmement intéressant pour les lecteurs, d'une grande actualité, très récent*, ce qui correspond en grandes lignes aux *nouvelles fraîches*. Les journalistes emploient le terme d'*actualité brûlante* pour indiquer qu'une nouvelle est récente. Dans ce cas, une traduction appropriée tient à une bonne connaissance des us et coutumes des journalistes et du langage des médias.

Comme nous avons essayé de le prouver, la contradiction n'est qu'apparente car une analyse sémantique profonde des termes nous conduit vers la bonne voie. Il y a, dans l'emploi et dans la constitution du sens des termes, des sèmes qui sont ajoutés, d'autres

auxquels on renonce, il y a des emplois au sens propre et des emplois des termes au sens figuré.

L'explication des situations de contradiction paraît claire et acceptable parce qu'elle est logique. La chose la plus difficile est de traduire les jeux de sens, pour ainsi dire, et cela à cause de l'inexistence du même jeu de sens en roumain. Par exemple, pour *refroidissement*, le dictionnaire français Nouveau Petit Robert enregistre le sens de *diminution de la chaleur des sentiments*, ce qui correspond du point de vue du sens à *être échaudé* (pris au piège). Les deux termes sont antonymes mais dans un certain emploi peuvent être synonymes. En roumain, il n'y a que le deuxième terme qui existe dans le même contexte : on dit de quelqu'un qui a été trompé dans ses attentes : « *s-a ars* », et cela a même donné une séquence figée plus ample : « *Cine s-a fript cu ciorbă suflă și-n iaurt* » (*Chat échaudé craint l'eau froide*). Voilà de quelle manière une idée reçue se transmet d'une langue à l'autre : dans certaines langues il y a des termes qui rendent cette idée, dans d'autres langues, l'idée reçue figure dans des séquences figées plus ou moins amples.

Dans le cas de *passion torride* qui fait en sorte qu'une personne soit *transie*, le roumain ne connaît pas de termes qui puissent se trouver dans les mêmes relations sémantiques.

En revanche, pour les termes *actualités brûlantes* et *nouvelles fraîches* la même équivalence se retrouve en roumain, ce qui pourrait s'expliquer par la date récente de formation des collocations et par l'emprunt de la collocation française par le roumain. On dit en roumain *actualități arzătoare* (la ordinea zilei) et *vești proaspete*.

Conclusion

Les idées reçues caractérisent le langage humain et elles changent non seulement avec le temps mais aussi en fonction d'un ensemble d'autres facteurs qui tiennent de la vie sociale, de la situation économique, des conditions historiques. Certaines idées reçues sont spécifiques à un peuple ou à une communauté ou alors elles sont spécifiques à une période historique. Le transfert de ces idées reçues d'une langue à une autre revient au traducteur, qui dans cette situation particulière justifie son appellation de médiateur culturel. Parfois, même le plus consciencieux des médiateurs ne peut pas remplir sa tâche car les différences de structuration des langues, les différences de mentalités, l'évolution des langues, les influences différentes qu'elles subissent ne vont pas toujours dans le même sens. Il y a des caractéristiques qui appartiennent uniquement à une langue et qui sont intraduisibles dans une autre langue. La tâche du traducteur est de rendre cet intraduisible du moins compréhensible dans l'autre langue, même s'il est obligé parfois à renoncer à la beauté et à l'élégance de l'expression originale.

Bibliographie

- Amossy, R., Herschberg Pierrot, A. (2005) – *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin.
- Delisle, J. (2010) – *Les traducteurs, artisans de l'histoire et des identités culturelles* dans *Ateliers de traduction*, no. 13, 2010, www.atelierdetraduction.usv.ro/ro/revista/atelier.
- Flaubert, G.(1852– *Dictionnaire des idées reçues*, (<http://www.ebooksgratuits.com/>)
- Louis, P. (2004) – *C'est beau mais c'est faux*, Arléa, Paris.
- Salles, M. (2004) – *Adjectif et adjectivité ou comment un substantif peut être plus adjectif qu'un adjectif*, www.persee.fr/.../igram_0222-9838_2004.
- Yaguello, M. (1988) - *Catalogue des idées reçues sur la langue*, Editions du Seuil, Paris.

Sitographie

- <http://www.cnrtl.fr/>
- <http://dictionnaire.reverso.net/francais->
- <http://atilf.atilf.fr>

LE THÉÂTRE DE MAURICE MAETERLINCK. SOUS LE SIGNE DE L'ABSENCE

Eugenia ENACHE¹

Abstract

Our approach is focused on the issue of the markers of absence as well as on the expression and materialization of that absence in a corpus of works comprising the following plays: *L'Intruse*, *Les Aveugles*, *Intérieur* by Maurice Maeterlinck.

The approaches of the concept of “absence” received throughout our analysis are parts of the phenomenon of progressive alienation seen, for instance, as separation (stressing the idea of distance and departure), or as solitude, then omission (in the sense of forgetting), and culminating with the inability of perception that anticipates isolation, physical imprisonment and announces death (designated through a privative prefix) as an absence that is always present and obscurity.

We attempt to reveal the “markers” of absence on the level of certain constituents of the play: the character, formed of a discursive feature, infinitely simple and repetitive, much more diminished and developing without individuality, like a silent, mysterious ghost; and the action that is rather inaction that represents our primary direction of research. As a secondary direction, we consider the markers of absence in a language that, in the case of Maeterlinck, is remarkably pure and lacks any syntactic or lexical complication, from lexical structures (the reassessment of short expressions makes the utterances seem captivatingly strange, revealing, beyond words, unutterable, unspeakable) and the grammar, especially the Semantics of its forms – the 3rd person pronouns, a form we may consider as deprived of referential content, the indefinite pronouns which indicate absence -, the Semantics of punctuation, especially that of the suspension points.

Keywords: “absence” markers, character, action, lexical structures, grammar/ semantics

À la fin du XIX^e siècle le théâtre constitue un enjeu pour les symbolistes dont Van Lerberghe, Maeterlinck et Rodenbach qui ont essayé d'imposer au théâtre un modèle d'irréalité et d'impressions. Les écrivains concevaient un théâtre essentiellement poétique, délivré de l'anecdote et de la réalité quotidienne, restaurant les droits du rêve et de la suggestion, un théâtre immobile et silencieux. Le drame ne se fonde plus sur l'événement, mais sur le sentiment et l'état d'âme, le théâtre symboliste devient, ainsi, un « théâtre de l'âme », selon Edouard Schuré (Lioure 1973 : 133). Le propre de l'écriture symboliste est qu'elle implique une complicité lecteur auditeur qui doit compléter les sens qui manquent. Le théâtre symboliste se veut un théâtre du mental, épuré des artifices grossiers du décor naturaliste, de l'intrigue ; il se veut une dramaturgie de l'absence, de la suggestion. Il privilégie le texte poétique, les mots évocateurs de l'absence ou baignés de silence qui ouvrent au mystère ou au rêve.

La grande contribution au développement du théâtre symboliste revient à Maurice Maeterlinck, le fondateur de la dramaturgie symboliste, pour lequel le théâtre devient un exercice intellectuel, une modalité d'explorer les mystères troublants de l'inconscient. Sous la plume de l'écrivain, un espace nouveau est ouvert à la littérature : l'homme intérieur et sa complexité :

¹ Assoc.prof.PhD., „Petru Maior” University of Târgu-Mureș

Et si nous sommes étonnés par moments, il ne faut pas perdre de vue que notre âme est souvent, à nos pauvres yeux, une puissance très folle, et qu'il y a en l'homme bien des régions plus fécondes et plus intéressantes que celle de la raison ou de l'intelligence [...] (Maeterlinck 1997 : 901)

Maeterlinck ne s'est pas contenté de théoriser sur le théâtre, il a essayé d'illustrer ses idées théoriques par des pièces, dont *L'Intruse*, *Les Aveugles*, *Intérieur*, qui apportent une conception nouvelle par l'utilisation du symbole et du mystère tout en révélant un théâtre de l'angoisse et de l'absence.

Les acceptions que « l'absence » peut recevoir, dans notre démarche, s'inscrivent dans la sphère de l'éloignement progressif vu, d'abord, comme séparation (en insistant sur l'idée de distance et de départ, comme préfiguration de la mort, ensuite comme solitude, puis omission du nom, dans le sens d'oubli) pour culminer par la cécité en tant que figure de dépersonnalisation, qui évoque l'isolement, l'enfermement physique et géographique - clôture et annonce la mort, en tant qu'absence toujours présente, et les ténèbres. Et pourtant l'aveugle suggère la fécondité de la vision intérieure, représente le mystère de l'impassible connaissance, la richesse de l'intuition et de l'introversion. L'absence peut être comprise comme un silence passif, comme le reflet du sommeil, de la mort ou de l'inexistence, mais elle peut être plus redoutable que la présence ou la parole.

La matérialisation de l'absence au niveau du contenu

Nous nous proposons de révéler les « marques » de l'absence au niveau des éléments constitutifs des pièces : l'action ou plutôt l'absence de l'action, et le personnage formé d'une partie discursive, infiniment simple et répétitive, plus réduite et qui évolue sans individualité, comme un fantôme silencieux, énigmatique, comme premier axe de notre recherche.

Les tentatives de renouveler l'art dramatique à l'époque symboliste visaient à la fois l'action, le personnage et son interprétation, le décor et l'atmosphère irréaliste et vaporeuse des pièces. Et tout cela dans le but de retenir et suggérer la « quintessence des caractères et des événements » (Robichez 1957 : 177), le drame de l'âme qui franchit le temps et l'espace.

Les pièces de Maeterlinck surprennent par leur dramaturgie minimaliste qui annonce le drame statique sans conflit, sans héros, construite sur l'inquiétude et la prémonition, par la suppression de toute action. Et le manque d'action implique également l'existence d'un espace visible que l'on imagine sur la scène ; mais on envisage aussi un espace invisible qui est le hors scène.

L'action ou plutôt l'inaction de la pièce *Les Aveugles* se passe sur une île où les personnages se trouvent sous le signe de l'attente du vieux guide. L'inaction est soulignée par les didascalies portant sur le jeu des acteurs ou bien sur le décor: « un vieux prêtre assis », « le buste et la tête légèrement renversés et mortellement immobile » ; « la face est d'une immuable lividité de cire » ; « les yeux muets et fixés » ; « le silence attentif de la morne forêt » ; « les mains amaigries sont rigidement jointes sur les cuisses », les six

aveugles sont « assis sur des pierres, des souches et des feuilles mortes » ; « l'enfant endormi sur les genoux de la cinquième aveugle » ; « la plupart attendent ... » (Maeterlinck 1997 : 739) .

Dans *Intérieur* la situation d'attente du cortège funéraire de la fille aînée, morte d'une noyade, survient dans un espace constitué par le jardin et par la chambre, endroits qui insistent sur l'idée de séparation, de clôture. Les didascalies : « des mouvements graves, lents, rares, spiritualisés par la distance, la lumière et le voile indécis des fenêtres » (Maeterlinck 2005 : 121) révèlent l'absence de l'action.

La dimension spatiale de la pièce *L'Intruse* est constituée par la salle d'un vieux château où tous les signes montrent l'approche de la mort ; c'est une absence très présente dans des paroles vagues : « Je ne sais pas ce que j'ai ; je ne suis pas tranquille. » (Maeterlinck 2005 : 70), « Je ne sais pas au juste » (Maeterlinck 2005 : 78) et dans l'atmosphère : « Il y a un silence de mort » (Maeterlinck 2005 : 76) tout culminant par le bruit d'une faux au milieu de la nuit et par l'apparition de la sœur de charité.

Dans le théâtre de Maeterlinck, le personnage est formé d'une partie discursive plus réduite et d'une autre scénique ; il incarne un rêve inaccessible et irréel et dont le discours est infiniment simple et répétitif ; il évolue sans individualité, parfois éloigné de la réalité, comme un fantôme, presque. Le personnage est un être qui pourrait manquer, ou devenir une marionnette, (c'est ce que préfère, d'ailleurs, Maeterlinck) car, l'acteur est un intrus qui rompt le charme dans l'âme du spectateur. D'ailleurs, dans la conception des auteurs symbolistes l'œuvre devrait être un symbole et « le symbole ne supporte jamais la présence active de l'homme », par conséquent l'absence de l'homme semblerait indispensable.

Comment se matérialise cette absence de l'humain ? Premièrement dans l'absence des personnages bien définis ; la plupart des personnages ne portent pas de nom car donner un nom signifie désigner un individu et le distinguer d'un autre. Les personnages de la pièce *Les Aveugles* ne sont pas individualisés par leur identité ; leurs noms sont génériques : Le plus vieil aveugle, Trois aveugles-nés, La vieille aveugle, et ainsi de suite, jusqu'à douze aveugles et le prêtre (qui pourrait suggérer, dans une acception religieuse, les douze apôtres et le Christ). Dans *L'Intruse*, les personnages sont : Le père, L'aïeul, L'oncle, La fille aînée, Les trois filles, La servante, La sœur de charité ; très rarement, ils sont appelés par leur prénom : Olivier (l'oncle), Ursule (la sœur l'aînée), Geneviève, Gertrude. Tout comme dans les deux autres pièces, dans *Intérieur* les personnages ont des noms génériques : Le Vieillard, L'Étranger, Un paysan, La foule ; seules les petites filles du Vieillard portent de nom dont la symbolique religieuse contribue à les déréaliser : Marthe et Marie. Le personnage des pièces, qu'il soit aveugle ou non, muet (la Mère, les deux filles, l'enfant de la pièce *Intérieur*) ou peu communicatif vit absent d'un monde qu'il ne peut pas appréhender, sans se douter de ce qui l'attend, mais avec l'intuition de présences invisibles. Un « personnage sublime », selon Maeterlinck, un être énigmatique, parfois invisible, mais partout présent, celui qu'on ne voit pas et qui symbolise les forces occultes, le mystère impénétrable de l'âme et de la vie, du destin.

L'absence d'action, d'individualité, et d'épaisseur des personnages est remplacée par l'atmosphère, par l'ambiance créées par un décor, imprécis autant que possible, qui deviennent personnage, car, en effet, c'est le climat d'angoisse et d'inquiétude qui oriente la vie et la mort des êtres.

La matérialisation de l'absence au niveau de la structure formelle

Pour le deuxième axe, nous envisageons les indices de l'absence au niveau d'une langue très épurée et sans complications syntaxiques et lexicales maniée par Maeterlinck, au niveau de la structure lexicale. Les paroles brèves confèrent aux vocables une étrangeté envoûtante, qui fait affleurer, au-delà des mots, l'indicible, le non-dit, les motifs qui reviennent, obsédants au-delà des mots.

Le texte de théâtre symboliste a du sens par le non-dit et par le sous-entendu dans une harmonie de mouvements, gestes, sons, couleurs. Le langage s'efforce de suggérer les angoisses et les joies de l'humain dans sa rencontre avec les forces surnaturelles, le mystère caché derrière les mots ; ainsi, la parole des personnages rompt avec le verbe quotidien et devient incantation. Pour le dramaturge le dialogue ou le non dialogue théâtral est important, car le centre de gravité de l'action théâtrale se déplace de la scène et du dialogue pour se stabiliser « dans un espace de l'entre-deux où se rejoignent le visible et l'invisible, le dit et le non-dit, le en scène et le hors scène » (Rykner 1996 : 256). Le dialogue extérieur est présent, non seulement pour faire progresser l'action, pour expliquer les actes, mais aussi, pour suggérer l'indéfinissable, l'ambiguïté et l'indétermination sémantique. Il y a aussi un dialogue intérieur, qui montre ce que le spectateur doit surprendre, mais tout en l'incitant à faire travailler son imagination, car, par elle, seulement, on peut accéder à la révélation de l'invisible. Chez Maeterlinck le dialogue intériorisé et métaphorique est substitué à la parole-acte, car sur la scène « [p]arler c'est faire » (Barthes 1963 : 60), c'est agir, mais l'action se réduit, le plus souvent, à la parole, elle aussi réduite autant que possible. La parole ne se trouve plus au premier plan, mais plutôt le silence, un silence qui laisse beaucoup entendre et qui rend le temps sensible. Le silence qu'on « entend » au théâtre donne naissance à un autre théâtre, un théâtre du silence et de ses incarnations » : la peur, l'inquiétude, l'angoisse, la mort, l'absence. Même au niveau du lexique la fréquence des mots qui suggèrent l'absence, ou bien l'inaction envisagée graduellement est surprenante : *entendre, écouter, se taire, éteindre, attendre, avoir sommeil, dormir profondément, fermer/enfermer, feuilles mortes, être assis, s'agenouiller, sentir, prier (Les Aveugles)* ; l'absence qui se fait sentir dans des geste ou des sons presque imperceptibles : *des pas légers, des soupirs d'essoufflement, le grincement d'une porte (L'Intruse)*.

Dès le titre des pièces, on entre dans ce qu'on pourrait considérer les indices lexicaux de l'absence qui se situent sur deux plans : objectif et subjectif. Les indices du plan objectifs s'inscrivent dans la dimension spatiale construite sur le principe de réduction de l'espace (une île, la salle d'un château, l'intérieur d'une maison), et, implicitement, de limitation du mouvement, en suggérant l'éloignement, l'isolement, la disparition, l'absence. C'est un espace qui est propice à susciter l'anxiété due au

pressentiment de la mort. La dimension objective du temps est définie d'une manière graduelle, par la « grande horloge flamande » qui sonne les heures, par « le bruit d'un faux qu'on aiguise au dehors » (Maeterlinck 2005 : 78), par « les rossignols qui chantent » ou « qui se sont tus tout à coup » (Maeterlinck 2005 : 73) pour culminer par l'absence de l'évolution du temps :

Ne pas savoir où l'on est, ne pas savoir d'où l'on vient, ne pas savoir où l'on va, ne pas distinguer midi de minuit, ni l'été de l'hiver... et toujours ces ténèbres, ces ténèbres... j'aimerais mieux ne plus vivre... Est-ce que c'est absolument incurable ? (Maeterlinck 2005 : 82).

La progression que pourrait conférer la chronologie nettement marquée par cette « horloge très lointaine » est presque absente, car on l'entend, de temps en temps, sonner « douze coups très lents » ou bien « neuf heures passées », « onze heures » ou « minuit ».

Les indices du plan subjectif se situent au niveau de l'état physique, en l'occurrence, la cécité, et au niveau du sentiment qui s'amplifie de l'épouvante et de l'inquiétude jusqu'au désarroi. Ce qui est visible, en lisant les pièces, c'est l'accumulation des signes imperceptibles qui suggèrent la sensation d'absence, de manque et qui sont liés à l'expérience de la vie : « ... les chiens n'aboient point » (Maeterlinck 2005 : 74), « Il y a un silence de mort. » (Maeterlinck 2005 : 76), « la lampe a baissée » (Maeterlinck 2005 : 97), « On n'entend aucun bruit dans sa chambre » (Maeterlinck 2005 : 105).

Au niveau de la structure du texte, les indices de l'absence se retrouvent notamment dans le sémantisme des formes grammaticales et des signes de ponctuation, ainsi que de la syntaxe. Les formes des pronoms personnels de la III^e personne *il, elle, ils* en tant qu'instance collective, sont très fréquentes bien que dépourvue de contenu référentiel ou ayant un référent indéterminé, ambiguë (le référent lui-même est indéterminé, ou son identification est assurée par d'autres éléments contextuels ou situationnels) ; ces pronoms sont fort mal appelés « personnels » car lorsqu'ils désignent une personne, celle-ci est généralement une « non-personne », c'est-à-dire n'est pas protagoniste de l'acte d'énonciation. C'est évident dans le cas des personnages de Maeterlinck qui semblent être les victimes de la fatalité et du destin.

L'utilisation des indéfinis qui désignent un « vague sujet », ou encore l'indétermination ou qui font songer à l'absence : *personne, quelqu'un, rien, quelque chose*, ainsi que des expressions impersonnelles telles *il faut/faudrait/fallait, il se peut, il paraît* ne font que souligner l'incertitude et l'absence du personnage.

Les signes de ponctuation, notamment les points de suspension, dont les trois fonctions, prosodique, syntaxique et sémantique ajoutent des éléments d'information qui se superposent au texte et complètent l'apport sémantique des mots et des phrases, sont indispensables à la structuration et à la lecture d'un texte écrit.

Les points de suspension marquent une interruption de la phrase, une hésitation qui reste inachevée pour diverses raisons et portent une valeur stylistique : provoquer une attente, ou ouvrir sur un prolongement indéterminé : « Il faudra finir par le dire...

Quelqu'un pourrait venir l'annoncer, brusquement... Il y avait une foule de paysans dans la prairie où se trouve la morte... Si l'un d'eux frappait à la porte... », disait l'Étranger dans *Intérieur* (Maeterlinck 2005 : 129). En même temps, les répétitions et les suspensions marquent l'absence des liens logiques entre les répliques, sortent la parole de son usage conventionnel et l'installent sur l'autre scène celle de l'inconscient :

Il n'y a guère que les paroles qui semblent d'abord inutiles qui comptent dans une œuvre. C'est en elles que se cache son âme. À côté du dialogue indispensable, il y a presque toujours un autre dialogue qui semble superflu. Examinez attentivement et vous verrez que c'est le seul que l'âme écoute profondément, parce que c'est en cet endroit seulement qu'on lui parle (Maeterlinck 1997 : 899).

Les phrases exclamatives démontrent un style pauvre en informations objectives, tangibles, mais riche en informations subjectives. L'exclamation utilise une très grande variété mélodique pour moduler les sentiments, de l'inquiétude à l'angoisse et au désespoir et ouvrent un prolongement sémantique à l'absence. L'interrogation qu'elle soit intérieure, incite à trouver une réponse satisfaisante par réflexion interne ; qu'elle soit extérieure, elle s'adresse à un tiers dont le sujet parlant attend la réponse qui n'arrive jamais ou trop tard. Exclamatives ou interrogatives, les phrases sont la traduction, dans le langage, d'une réaction de la conscience affective et choquent l'être intuitif avant de déclencher le mécanisme plus réfléchi de l'entendement ; et les paroles de l'Aïeul de *L'Intruse* sont significatives :

Il y a longtemps que l'on me cache quelque chose ! Il s'est passé quelque chose dans la maison ... Il y a longtemps qu'on me trompe ! – Vous croyez donc que je ne saurais jamais rien ? – Il y a des moments où je suis moins aveugle que vous, vous savez ?... Est-ce que je ne vous entends pas chuchoter, depuis des jours et des jours, comme si vous étiez dans la maison d'un pendu ? – Je n'ose pas dire ce que je sais ce soir ... Mais je saurai la vérité ! ... J'attendrai que vous disiez la vérité ; mais il y a longtemps que je sais, malgré vous ! – Et maintenant, je sens que vous êtes tous plus pâles que les morts ! (Maeterlinck 2005 : 106).

En guise de conclusion

L'absence de l'être, ou bien l'être qui parle et ne dit rien, la vie profonde et le foisonnement de l'inconscient, la mort, ce personnage absent dont on sent l'existence, se révèle une absence toujours présente, sont les éléments caractéristiques qui permettent d'identifier et de distinguer les pièces de Maurice Maeterlinck. Son ambition était de montrer sur la scène l'existence elle-même, de représenter ce qui ne se voit pas et qui n'a pas de nom : la destinée humaine mystérieuse et incomprise :

Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre. Il s'agirait plutôt de faire voir l'existence d'une âme en elle-même, au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive. Il s'agirait plutôt de faire entendre, par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée (Maeterlinck 1997 : 894).

La simplicité de la syntaxe, les phrases inachevées, ou les phrases simples et brèves contribuent à créer l'impression de l'absence de la communication. Les mots ont l'initiative et sont rapprochés selon leur puissance de suggestion ; les paroles trouées de blancs et le dialogue traversé de silences et de réticences marquent l'absence qui se retrouve dans les mots et derrière les mots. L'idée d'absence est marquée par les valeurs fondamentales des formes lexicales et grammaticales de la langue, qui, à la fois, sont porteuses d'un effet artistique particulier et retracent l'image d'une réalité qui se définit par son éloignement et son mystère. On demande aux lecteurs spectateurs de rêver sur des bribes de phrases, sur les personnages en (in)action, sur le décor, en leur proposant une jouissance intellectuelle et esthétique.

BIBLIOGRAPHIE :

- Achard-Bayle, Guy, *Grammaire des métamorphoses*, Bruxelles, Duculot, 2001.
- Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.
- Barthes, Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963.
- Illouz, Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie Générale Française, 2004.
- Larthomas, Pierre, *Le langage dramatique*, Paris, PUF, 1980.
- Lioure, Michel, *Le Drame de Diderot à Ionesco*, Paris, Armand Colin, 1973.
- Maeterlinck, Maurice, « Les Aveugles. Le trésor des humbles », in *La Belgique fin de siècle, Romans-Nouvelles-Théâtre*. Bruxelles, Editions Complexe, 1997.
- Maeterlinck, Maurice, *Théâtre. L'Intruse * Intérieur*, Genève, Slatkine, 2005.
- Riegel M., Pellat J.-C., Rioul R., *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF/Quadrige Manuels, 2004.
- Robichez, Jean, *Le symbolisme au théâtre*, Paris, L'Arche Éditeur, 1957.
- Rykner, Arnaud, *L'envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, Librairie José Corti, 1996.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I-III*, Paris, Belin, 1996.

L'IMAGINAIRE ANIMAL CHEZ HENRY BAUCHAU

Corina BOZEDEAN¹

Abstract

In all bauchaliens writings the animal is beside the mineral and vegetal one of the poles around which revolve the ethical and aesthetic questions of the writer. The presence of the animal in the work of Henry Bauchau legitimizes a dichotomy which is constitutive and in which the beast is not the non-being, but the reflection of the being. The animal condition reveals the savage instincts, a natural primitivism and savagery, but also mildness and obedience to the order, equally important to the writer.

Keywords : imaginary, animal, primitivism, instinc, order

Dans l'ensemble des écrits bauchaliens, l'animal est, à côté du minéral et du végétal, un des pôles autour desquels gravitent les questionnements éthiques et esthétiques de l'écrivain. La présence de l'animal dans l'œuvre d'Henry Bauchau ne fait que légitimer une dichotomie qui lui est constitutive et où la bête ne figure pas le non-être, mais s'avère le reflet de l'être.

Dans une étude dédiée aux représentations du bestiaire dans le roman contemporain d'expression française, Lucile Desblache a signalé que « l'animal n'est plus uniquement l'envers de l'humain ; l'idée selon laquelle on est l'un ou l'autre se dissout au profit de celle selon laquelle on peut être l'un et l'autre ou l'un par l'autre »². Chez Henry Bauchau, comme Olivier Ammour-Mayeur l'observe, la symbolique animale « ne participe pas d'un simple épiphénomène dans les trames narratives qui lui donnent corps, elle est fondamentalement ancrée dans le rapport psychanalytique et inconscient qu'Henry Bauchau aime à relancer à travers ses écrits »³. Pour sa part, Aline Janssens a remarqué que dans les écrits de l'écrivain belge, les animaux « participent à la structuration de l'œuvre, ils se manifestent à chaque étape de transformation des personnages, [...], convoquent chaque fois un élément constitutif de la nature des personnages et le dédoublent »⁴. En ce sens, le questionnement suscité n'est pas celui de l'opposition entre l'humanité et l'animalité, mais de leur coexistence. Ou, pour reprendre les mots de Jacques Derrida, la question qui se pose en liaison avec la nature de l'être

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

² Lucile Desblache, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, Clermont-Ferrand Presses, Universitaires Blaise Pascal, 2002, p. 11.

³ Olivier Ammour-Mayeur, *Une écriture en résistance*, Paris, L'Harmattan, « Structures et pouvoirs des imaginaires », 2006, p. 131.

⁴ Aline Janssens, *Le symbolisme animal et végétal dans Le Régiment noir d'Henry Bauchau*, Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de licencié en philologie romane, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 1999, p. 46.

n'est pas celle du « je suis en tant que je suis après l'animal », mais celle de « je suis en tant que je suis auprès de l'animal »⁵, à savoir celle d'une proximité primitive essentielle.

Avant d'analyser les valeurs que la présence animale recouvre dans les écrits d'Henry Bauchau, il convient de rappeler que l'animal, notamment le cheval, n'est pas une présence purement imaginaire dans son œuvre, mais s'inscrit effectivement dans son vécu : « ce monde-là, celui des villes sans voitures, des chevaux [...], a été un peu le mien. J'ai connu ce monde sans tracteurs et les campagnes où seuls labouraient des chevaux et des bœufs » (*BP*, p. 14). L'animal a été à une certaine époque un élément constitutif de la vie de l'écrivain, comme on peut le lire explicitement dans le roman *L'enfant rieur*, ce qui lui a permis de saisir leurs traits de conduite dans une expérience directe, par-delà les représentations saisies dans d'autres contextes. En outre, une page de journal, qui reproduit le conseil de son analyste, Blanche Jouve, invitant l'écrivain à faire encore du cheval, car « c'est dans [sa] nature » (*JA*, p. 161), indique la confiance de Bauchau dans l'existence des similarités structurales entre l'homme et l'animal.

Ce qui frappe chez les animaux convoqués par Henry Bauchau, c'est souvent leur ressemblance avec l'homme. De nombreuses descriptions révèlent une parenté presque charnelle entre l'homme et l'animal, évidente également au niveau de l'anthroponymie (Leew par exemple, ancien clown, devenu dompteur de fauves « est un lion » – *RN*, p. 239), ce qui place la relation entre l'homme et l'animal dans une interaction subtile. Une identification fusionnelle avec le monde animal, une animalité primitive qui remonte à une réalité pré-individuelle, est lisible chez Diotime qui ressent la consanguinité avec le lion : « Le sang du lion, mêlé au mien, me faisait entrer dans une dimension où il n'y avait plus de passé, plus de futur ni aucune séparation entre le fauve et moi, car la barrière de la mort était abolie » (*D*, p. 21).

Dans *Le Régiment noir*, Pierre se retrouve dans une sorte de communication corporelle avec son cheval, Carabine : « Au retour, [...] il se risque pour la première fois à lui offrir un sucre qu'il tient entre ses dents. Carabine le saisit avec adresse et c'est au contact viril et tendre que celui de son écume avec les lèvres du garçon » (*RN*, p. 37). Carabine concède à Pierre une réappropriation de la passion, de son côté masculin, ce qui affirme un système de communication qui ne passe pas par la parole, mais par les rythmes corporels, fondé sur la communication émotionnelle et sensorielle. L'empathie avec une autre entité est perçue à travers un processus physiologique, qui sollicite le corps et non pas l'esprit, et dit combien la manifestation corporelle est porteuse de messages.

En soulignant la parenté charnelle entre l'homme et l'animal, Henry Bauchau ne vise pas uniquement à attirer l'attention sur sa condition organique de simple vivant, mais réaffirme l'importance des pulsions dans la configuration identitaire. Cette scène, qui précède l'aventure américaine de Pierre, est importante en ce qu'elle réveille dans le héros son fonds sauvage, jusqu'alors refoulé ; en s'identifiant à l'animalité, Pierre choisit de fuir

⁵ Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p. 27.

à l'ordre rigide, il fait preuve de sa capacité de révolte contre les idées artificiellement imprégnées par la famille. En présence de Carabine, il regagne le droit d'exister par lui-même et le plaisir des tendances naturelles qu'il avait réprimées. Expression d'une éthique, la connivence homme-animal affirme que la véritable identité ne se formule pas dans les contraintes imposées par l'extérieur, mais dans le libre cours des pulsions intimes.

Si, par rapport au minéral, le végétal représente la capacité de s'opposer à la rationalité par la force proliférante, l'animal indique aussi une partie de l'humain qui s'oppose à la raison par l'irruption des pulsions et des instincts. Olivier Ammour-Mayeur a synthétisé⁶ la lutte contre l'animalité à travers la figure de trois animaux emblématiques dans l'œuvre d'Henry Bauchau, le cheval, le lion et le Minotaure. Le critique a démontré que la présence chevaline représente la métaphore d'une dualité non intégrée des personnages, l'épreuve du lion la domination de la bestialité intérieure, alors que la lutte avec le Minotaure équivaut à la tentative de réprimer et modeler à sa fin les pulsions les plus enfouies. Les animaux mis en scène représentent des épreuves à affronter par les personnages afin de parvenir à « dépasser leur part d'animalité et s'ouvrir à leur fond d'humanité la plus positive »⁷.

L'animalité n'est pas seulement un prototype à abattre, elle est aussi un prototype à conquérir, comme Stonewall Jackson l'était pour Pierre. Henry Bauchau revendique d'ailleurs le fonds redoutable de sauvagerie qui est en nous : « Le fonds de sauvagerie en moi, le regret d'une autre vie plus libre » (*PI*, p. 41). Par exemple, dans le roman *La Déchirure*, le chapitre « Le chant du bélier » montre que l'animalité a aussi son rôle à jouer et que la soumission est tout autant que l'impulsivité une exigence constitutive à l'homme. Dans ce roman, l'enfant qui subit l'effet d'une éducation sévère, se perçoit dans les traits d'un poulain timide et faible, qui persistent jusqu'à l'âge mûr, ce qui l'empêche souvent de s'engager dans des rapports sociaux justes. Le renversement de cet état de choses se fait par l'appel de l'animalité la plus élémentaire, capable de frapper pour renverser l'ordre, ce qui se traduit au niveau de l'imaginaire par la substitution du bélier au poulain. Rappelons la scène : comme on a mal fermé la barrière du pré aux moutons, le troupeau sort et descend vers la bergerie. Sur le même « chemin du soleil » avancent de deux directions opposées le grand-père qui fait sa promenade et le bélier, suivi par tout le troupeau. L'animal frappe trois fois le grand-père en bondissant et celui-ci chancelle, après quoi « s'écroule majestueusement comme un arbre » (*D*, p. 203).

Même si la confrontation des mâles, homme et bête, finit par le sacrifice de l'animal et, en conséquence, par l'affirmation de la supériorité de l'homme, la scène est significative pour le renversement d'un système relationnel régi par la soumission. La métaphore de l'arbre renvoie au déracinement de l'arbre généalogique et de ses conventions, à l'écroulement d'un ancien ordre et de la conquête d'une nouvelle liberté : « Que le chant du bélier me justifie donc, car saisi par son image plus puissante que la

⁶ Olivier Ammour-Mayeur, *Une écriture en résistance*, op. cit., p. 131-154.

⁷ *Ibid.*, p. 131.

mort, j'ai senti que je pouvais, moi aussi, frapper de la tête et bondir dans la parole » (*D*, p. 207). Cet épisode dit combien l'homme doit se faire aussi animal, faire ressurgir sa colère et sa violence en tant qu'énergie positive. En ce sens, l'animalité ne s'avère pas uniquement une entité destructive, mais aussi un auxiliaire bénéfique de l'être, comme le suggère aussi le personnage de Clovis, grand dompteur de bêtes, qui voit dans le combat avec le taureau de la ferme une manifestation du courage et de la force : « Si je parviens à le renverser, nous renverserons aussi les Allemands » (*ER*, p. 25).

La même exigence de violence se donne à lire chez Jim, un des personnages du *Régiment noir*. Esclave du meilleur chasseur de sa contrée, il est traité « comme un chien de chasse » et apprend ainsi les habitudes et les ruses des animaux : « Son corps est couturé par les griffes et les dents des bêtes sauvages » (*RN*, p. 162). C'est en cultivant cette sauvagerie et en l'activant un jour, qu'il arrive à s'opposer à son maître et à regagner sa liberté. La violence sous-jacente marque ici, comme dans la scène du bélier, la rupture avec un état antérieur d'oppression et l'ouverture d'une nouvelle voie dans la vie :

Jim a détourné le coup, le vieux s'est jeté sur lui et, pour la première fois, Jim a osé se défendre. Au moment où le couteau commençait à lui entrer dans la gorge, il a senti l'immense corps du chasseur se convulser puis s'aplatir sur lui. Il s'est dégagé tout sanglant pour voir Pierre essayer son sabre avec les feuilles d'un saule. [...] Pierre s'est penché vers lui et l'a hissé sur son cheval. C'est ainsi qu'ils sont arrivés sur la place du village. Johnson a ordonné une prise d'armes et le régiment, par acclamations, a incorporé Jim comme le plus jeune soldat. Depuis, il est l'homme de Pierre, il loge à côté de sa tente et ne reçoit d'ordres que de lui (*RN*, p. 162).

L'abolition de l'esclavage advient métaphoriquement par l'action conjointe de plusieurs énergies, dont la rage animale s'avère fondamentale ; ceci se donne à lire également chez Johnson, lui aussi ancien esclave, qui dans le combat avec Ti-Kou « appelle à lui toutes les énergies de l'esclavage renversé, il rappelle sa colère, il concentre sa haine et son espérance » (*RN*, p. 165).

Le retour à la condition animale représente un repli sur soi par la régression vers un corps collectif, situé dans « les minéraux du sommeil » (*OSR*, p. 189) de la préhistoire. Au sommet d'une colline, Œdipe dresse vers le ciel un long museau argenté et pousse un hurlement semblable à celui du loup qui hurle à la lune, un « loup venu du fond des âges abominables » (*OSR*, p. 188). Alors les membres du clan de Perse sont saisis du désir de hurler avec Œdipe et de s'unir en meute autour de lui et sentent remonter en eux la mémoire et le regret des « ténèbres originelles ». Ce mouvement régressif représente une manière d'accéder aux pulsions inscrites dans la psyché qui concède une libération du moi dans l'« état plus brut » (*AD*, p. 371). Mais aussi une restitution du langage non articulé et sensuel, où s'origine la création, comme l'écrivain l'avoue dans son journal du 2 mai 1995 : « le cri [d'Antigone], je l'ai tiré des profondeurs animales de mon être lorsque j'en ai fait la première version » (*JA*, p. 450).

La condition animale révèle les pulsions de sauvage, un primitivisme et une sauvagerie naturelle, mais aussi une douceur et une soumission à l'ordre, aussi chères l'une que l'autre à l'écrivain. Car si la part rebelle de l'homme doit être apprivoisée, Bauchau revendique aussi le droit à l'impulsivité et à l'expressivité du corps, comme exigence de l'éros, l'égalité entre la part du corps et celle de l'esprit, comme la jument Carabine le résume :

C'est une jument, mais c'est aussi une femme-lion. Il s'agit de ne pas l'oublier, de respecter ses droits, de ne pas opposer son rythme au sien. De la suivre au contraire, de se mêler à sa chaleur, à son odeur mais sans se laisser dominer. Carabine est comme la mer, l'océan où nous serons bientôt, elle vous porte, elle fléchit, elle vous soulève, à vous de trouver votre voie (RN, p. 35).

Bibliographie sélective de l'œuvre :

- BAUCHAU Henry, *L'Enfant rieur*, Arles, Actes Sud, 2011.
BAUCHAU Henry, *Les Années difficiles. Journal 1972-1983*, Arles, Actes Sud, 2009.
BAUCHAU Henry, *Le Présent d'incertitude. Journal 2002-2005*, Arles, Actes Sud, 2007.
BAUCHAU Henry, *La Déchirure*, [Paris, Gallimard, 1966], Arles, Actes Sud, 2003.
BAUCHAU Henry, *L'enfant bleu*, Arles, Actes sud, [2004], 2006.
BAUCHAU Henry, *Le Présent d'incertitude. Journal 2002-2005*, Arles, Actes Sud, 2007.
BAUCHAU Henry, *Journal d'Antigone (1989-1997)*, Arles, Actes Sud, 1999.
BAUCHAU Henry, *La grande muraille. Journal de La Déchirure (1960-1965)*, Arles, Actes Sud, 2005.
BAUCHAU Henry, *Le Régiment noir*, [Paris, Gallimard, 1972], Bruxelles, Labor, 1992.
BAUCHAU Henry, *Œdipe sur la route*, Arles, Actes Sud, « Babel », [1990] 1992.

CATHOLIC INTOLERANCE IN THE MOVIE ‘DOUBT’

Smaranda ȘTEFANOVICI¹

Abstract

1964 was a time of change, fear, uncertainty and doubt in the USA. The shifts of many ideals in America took place in the Catholic Church as well. Although intolerance has been a prominent characteristic in the history the Catholic Church, the movie director presents the clash between uncertainty and moral conviction. On the one hand, we have the classic, change-resistant, conservative, intolerant side of the Roman Catholic Church represented by Sister Aloysius and, on the other hand, we have Father Flynn who stands for its liberal, rebellious, and humane side, which reflects the changing, uncertain times.

The producer does not favor any side. The idea behind the movie is to make people explore their own doubts and certainties. There is no solid evidence either way, so any conclusion is completely based on individual speculation.

Keywords: doubt, Catholicism, conservatism, change, intolerance

Motto: “Doubt can be a bond as powerful and sustaining as certainty”
(Doubt)

Introduction

“Doubt” is the 2008 film adaptation of John Patrick Stanley’s Pulitzer Prize and Tony Prize fictitious stage play “Doubt: A Parable”. The movie centers on the dynamic between the austere and uncompromising nun Aloysius Beauvier (Meryl Streep), director of a parochial school St. Nicholas from the notorious Bronx neighborhood of New York, and Father Flynn (Philip Seymour Hoffman), one of the most popular teacher priests, whom she suspects of abusing a twelve-year-old black student.

The action takes place in 1964, when a wind of change blows across the USA, while conservatism is very high and the Catholic church very strong and strict. The conservative atmosphere of the 60s is highlighted by the dull atmosphere, the slow movement of the film, its dark and monotonous nature, and also by the static camera shots, the facial expressions and body language.

It was a time of change, fear, uncertainty and doubt for the US. The Cold War between the Western world (the US and its allies) and the East (the Soviet Union and the communist block) was in full swing. The US was still reeling from the near disaster of the Cuban Missile Crisis, and the assassination of their president, John F. Kennedy in 1963. The civil rights movement and the youth movement were both taking hold. Young people started listening to music on small radios hidden under clothes, sweets came into fashion; black students started being admitted in private schools, the Beatles made their first appearance in America, and American troops would soon be entering the Vietnam War. The profound shifts and tensions taking place in American society and culture as well as globally, were felt in the Catholic Church as well. In the Second Ecumenical Council of the Vatican in Rome (1963), Pope Paul II addressed an appeal to renew the

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

Catholic Church, to restore unity among all Christians, and to start a dialogue with the contemporary world by becoming less severe and more modern: “I want to open the windows of the church so that we can see out and the people can see in.” (qtd. in Stoker1)

Pre- and Post-Vatican II Philosophy

The church was also changing after 1963. It came closer to the people: “we [the clergy and the nuns] are really just like them” (Doubt), says Father Flynn to Sister Aloysius. He reflects the thinking of the Second Vatican Council (1962-1965) that addressed relations between the Roman Catholic Church and the modern world. Sister Aloysius’s answer, “We are not like them. We are different, and we must be different. These working-class people depend on us” (Doubt), reflects the old thinking of the Bronx (New York) of the 1940s and 1950s. The Church was a protector, but a distant one. However, due to immigration, things were changing in 1950s America. Gradually, the people and the clergy came to resemble each other; they became “the same people”, as Father Flynn said. Then, quite suddenly, a shift away from religion appeared. The number of the clergy started to diminish dramatically.

The wind of change is forecasted by the flower petals (symbols of spring, new life, change, innocence) that Father Flynn keeps in his bible at the beginning of the film and which he leaves on Aloysius’s desk at the end.

The opening of the film, Father Flynn’s sermon on the topic of doubt, is a nice way to introduce the central theme of the movie. “What do you do when you’re not sure?”. Father Flynn describes doubt as an integral part of one’s relationship with God: “Doubt can be a bond as powerful and sustaining as certainty.” Although we may at times waver or get lost during our faith journey, Flynn assures his listeners that, “Even when we are lost, we are not alone.” (Doubt). His message resonates the Pope’s appeal at Vatican II towards the Catholic clergy of being in close connection with community, less rigid and more friendly.

Father Flynn’s sermon about spreading rumors with the pillow feathers having been blown by the wind is associated with the rumors that cannot be taken back once put out there. Sister James finds it brilliant, but her superior, Sister Aloysius, is puzzled by it: “Is Father Flynn in doubt, is he concerned that someone else is in doubt?” (Doubt), she asks.

The middle-aged school principal Sister Aloysius is traditional in her approach to education. She represents the classic, change-resistant conservative. To her, Father Flynn embodies a rebellious liberal who contradicts the obedience and dogma that defines the Church and her life. She believes the hard way is usually the right way, harshly reminding her nuns, “Every easy choice today will have its consequences tomorrow.” She believes in strict discipline and clear boundaries, in an authoritarian code of conduct between adults and children. She expresses some old-fashioned ideas in her talks with the younger Sister James: she rejects lay historical heroes and worldly writing instruments such as ballpoint

pens: “Students really should only be learning scripts with true fountain pens” (Doubt). She also considers “Frosty the Snowman” a pagan song, as it does not contain the word ‘Christmas’ in its lyrics.

Her protective attitude towards children whom she would not allow any harm to happen, her powers of observation and intuition, although traditional, balance the bad connotation the word ‘tradition’ has in the movie.

Nothing suspicious so far. We begin to suspect Father Flynn when we find out that he has taken Donald Muller, a black boy, under his special protection, that he has been alone with him in the rectory and has returned to Sister James’s class smelling of alcohol.

Our suspicions increase due to the scandals involving Catholic priests. Sister Aloysius has to respect the patriarchal hierarchy of the Catholic Church, so she cannot go to the Bishop, Monsignor Benedict, to complain. Moreover, she knows Monsignor Benedict “thinks the sun rises and sets on Father Flynn” so he will not support her. In order to find out the truth and to protect the child, she takes the matter into her own hands. She calls Mrs. Muller, the black boy’s mother, and has a heated and revealing conversation with her.

Mrs. Muller seems less worried about her child’s supposed molestation. She knows she is black and lives in the reality of the 1964 uphill battle for civil rights. In a segregated society, any person protecting a black boy is accepted as a friend, and that leads to the acceptance of pedophilia and homosexual relationships as well. She also fears her son would be expelled from the school before graduation. She wants her son to finish this school in June, and then to go to high school and college. Thinking of her child’s physical abuses by his father and by his public school classmates, for apparently being gay, all she wants is for him to graduate, which will happen soon, in eight months’ time. She tells Sister Aloysius: “Let [Donald] take the good and leave the rest when he leaves this place in June. He knows how to do that. I taught him how to do that” (Doubt). Whatever Father Flynn’s intentions may be, Donald’s mother is happy to have somebody interested in her son.

After this meeting, although Father Flynn starts avoiding Donald Muller in an attempt to protect him against any harm, Sister Aloysius starts an investigation on her own. In the beginning, she considers inappropriate to ask the priest about her doubts. So does Sister James (Amy Adams) who oscillates between believing Sister Aloysius or Father Flynn. Sister Aloysius prefers to ask about his behavior in the previous parishes, especially because she knows about an earlier such case. In a male-dominated world and church, Sister Aloysius proves to be a strong woman, determined to protect the reputation of the church as an institution and to prove the guilt of Father Flynn: “I will do what needs to be done, Father, if it means I am damned to Hell!” (Doubt). Guilt exists and must be proved for sure is her intransigent Catholic message.

Her moral inflexibility is counterbalanced by Father Flynn’s flexible, humane, unconventional character. Father Flynn, unlike Sister Aloysius, is close to his students. He

coaches them in basketball, advises them on hygiene, , preaches sermons on tolerance and the destructive nature of gossip. While Sister Aloysius does not approve of the Pope's message to have more contact with the people, and hence advises Sister James to be less conversant with her students, Father Flynn is a modernist priest with long nails, who accepts all the worldly practices (pens, long nails, sugar in the tea, wine, 'pagan' songs, etc.) and intends to take his pupils out on a trip.

The Catholic Priest strongly denies the charges against him, believing that the school principal, Sister Aloysius, will never be able to find any incriminating evidence against him. He tries to defend himself, first by claiming authority as her superior, then by accusing her of simple intolerance.

During this time, Sister James is found in the middle of this scandal with sexual connotations; she is not fully convinced of Father Flynn's guilt although she is the one who tells Sister Aloysius about the meeting between Father Flynn and Donald, the black boy, in the rectory, about Donald, the altar boy, smelling of alcohol, and about the T-shirt secretly being returned to the boy's locker by Father Flynn. An innocent nun, she insists on seeing the best in people – whether it's her pupils or the unconventional, spiritually challenging new priest.

Flynn's explanation is that he wanted to protect the child and his privacy. The more suspicious Sister Aloysius is, the more confident Father Flynn seems. The end of the movie finds Father Flynn in a promoted position (a pastor in another parish) and Sister Aloysius lingering personal doubts in her mind about Father Flynn in particular and about the Catholic faith in general.

Catholic Intolerance

Intolerance is a prominent characteristic of the Catholic Church. The movie tackles themes of doubt, faith and certainty as well as themes of gossip, religion, morality and authority, moral ambiguity and Catholic intolerance. The title completely compresses the movie. Nothing is made amply clear, everything is subtle and blurred. However, the movie draws the viewer into the plot conclusively, with all the little clarity he is given, and is left with a tangible sense of doubt at the end.

The movie messages are both pro and against catholic teaching. Shanley, the movie producer, exploits the child molestation scandals afflicting the Catholic church. However, being set forty-four years ago, long before the molestation scandals, when Catholic priests were still highly respected even by non-Catholics for their morality and dedication, we think of guilt, doubt, faith and innocence as never being absolute truths.

The movie brings in the limelight Shanley's own experience in a Catholic school. The producer highlights the little contact between priests and nuns in the educational process and in the views about the world. On the one hand, we have the authoritarian, rigid, austere, and disciplinary side of the Roman Catholic Church represented by Sister Aloysius and, on the other hand, we have Father Flynn who stands for its loose and humane side.

Shanley does not provide a definite answer about guilt or innocence at the end of the movie. Either side can be guilty or innocent. He is not interested in proving it one way or another. What he seems to blame is the lack or impossibility of dialogue and certainty. Absolute certainty is impossible. Sister Aloysius's certainty is based on instincts, not on evidence. At the end of the film, she loses what was most important to her: her blind Catholic certainty and faith in 'believe and do not inquire'.

On the other hand, there is a finger pointed at the male domination in the Catholic Church and the need for female 'holy terrors' to compensate for this inequality. We can assume Sister Aloysius resents Father Flynn among other things because he is a man who runs everything. To show us the discrepancy between the lives of nuns and priests, Zimmerman shows Sister Aloysius at "dinner with a handful of sisters who eat their meal politely and quietly, sipping their milk, exhibiting no sense of pleasure from the food that has been served to them. The film then cuts to a scene of Father Flynn and two other priests at dinner laughing and eating heartily, with drinks and cigars in hand, and telling indecorous stories which exposes the inequitable, hierarchical structure in the church that Sister Aloysius finds so infuriating but is helpless to do anything about – except seethe and conspire and perhaps let her imagination run away with itself." (6)

Conclusion

The conflict between Sister Aloysius and Father Flynn is "the conflict between old and new, between "status and change, between infallibility and uncertainty. Representing the modernizing tendencies appearing in the Catholic Church at the time, Father Flynn truly cares for the children at school and thinks it (the Church) should change its approach to teaching, while Sister Aloysius, representing the rigid, traditional, conservative side of Catholicism, believes in discipline and rules. And Shanley leaves us doubting. It causes us to start thinking and we never stop. Think how rare that is in a film" (Ebert 107). Indeed, as an audience, we are left to our own devices in judging Father Flynn's relationship to the young boy. This uncertainty and the clash between uncertainty and moral conviction is a rare and valuable thing in film today, especially in American film where, historically, the battle lines between right and wrong are clearly delineated, and the certainty of happy endings leaves nothing for the viewer to make his own.

The dilemmas and thus the questions in the mind of the viewer continue to the end. Why does Donald smile at the end of the film when Father Flynn, his mentor and only defender, leaves him? Then we have Sister Aloysius. The blind Catholic faith and the shadows of priestly pedophilia turn into shadows of her own. When Sister James says feeling suspicious about Father Flynn makes her feel farther from God, Sister Aloysius replies, self-confidently, with no shade of doubt, "When you take a step to address wrong-doing, you are taking a step away from God, but in his service"; however, the end of the film finds Sister Aloysius crying out "I have Doubts" (Doubt), which can refer to her doubts about Father Flynn's inappropriate behavior, or it can refer to her personal

beliefs, doubts related to her decision, to the patriarchy of the Christian church, to her choices as a Catholic nun, or to her doubts about the life she has chosen.

Doubt is not weakness. Doubt brings about change. When doubts arise we start to question, and questioning brings about progress. 'Doubt' forces people to explore their own doubts and certainties, their pre-conceived notions and their inner restlessness. There is no solid, objective evidence either way, so the truth is open to individual interpretation; the viewer can thus re-create reality, progressing in the knowledge of both himself and the world.

Works Cited

Doubt. Dir. John Patrick Shanley. With [Meryl Streep](#), [Philip Seymour Hoffman](#) and [Amy Adams](#). Miramax, 2008.

Ebert, Roger. Roger Ebert's Movie Yearbook 2010. USA: Andrews Mc Meal Publishing, LLC, 2010.

Stoker, Kristopher M. Lost but not Alone: Creating the Role of Father Flynn in John Patrick Shanley's *Doubt: A Parable*. USA: Proquest LLC., 2009.

Zimmerman, Steve. *Food in the Movies*. 2d ed. USA: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2010.

(EX)CHANGE, IDENTITY, REALITY AND META/FICTION. DAVID LODGE'S 'TALE'

Ramona HOSU¹

Abstract

David Lodge's *Changing Places* remains canonical among contemporary (postmodern) novels, thirty years after its publication. It has managed to become the epitome of what the writer and critic understands by 'a good novel', namely a type of narrative that exerts so much power that the reader feels entrapped in the story, being challenged to read it 'more than once'. The present study tries to analyse *some* of the elements that make such a perfect construction possible, focusing, at fictional, metafictional, theoretical and critical level, on a 'tale' about an academic exchange of a British and an American professor, which may be a mere pretext for Lodge to explore the art of fiction while humorously approaching the issue of intercultural communication in a world that obsessively desires to *change*.

Keywords: change, reality, meta/fiction, identity, 'life and art'

In the *Afterword* of the book *Schimb de Dame* (the Romanian title of David Lodge's book, *Changing Places*, translated as "changing dames"), professor Virgil Stanciu calls the writer "a capitalist of the imagination", inspired by Lodge's own words about what a writer is, in *Nice Work*, the third book of the campus trilogy: *Changing Places* (1975), *Small World* (1984) and *Nice Work* (1988). Professor Stanciu explains that, without making any concessions to the taste of the public, just like Malcolm Bradbury, Martin Amis and Julian Barnes, David Lodge is successful with every novel he publishes, probably due to his expertise in narratology and the poetics of the postmodern novel, to his rich academic experience, as a professor at Birmingham University, and to his "omnipresence in the London literary gossips", more or less in connection to the literary awards that he won or that he juried (Stanciu 2003: 269). Antithesis seems to have grounded Lodge's works, underlines Virgil Stanciu, i.e. the contrast between two different and opposed characters, life-styles, countries, nations, university systems, cultures, identified in the never-ending, yet comical dichotomies "masculine-feminine, conservative-anarchic, religious-freethinker" (271). The irony resides especially in what not only his characters come to realise, but also in the fact that this contrast is Lodge's own dilemma: how should novels be written since there are two obvious opposing tendencies regarding this issue? One the one hand, capitalism, just like the English novel (whose foundation coincide) depend on the existence of *one, autonomous, essential individual* always in search for happiness while competing with his fellows and who is the source of composition (of the character in the novel and of the novel itself). On the other hand, with postmodernism, and the crisis of capitalism, this *essential individual* disappears, he is 'deconstructed' (thanks to deconstructivism and poststructuralism, Barthes and Derrida). There is no "autonomous self on which capitalism and the classic novel are based, there is no soul, no essential,

¹ Conf.univ.dr., „Petru Maior” University of Târgu-Mureş

finite, unique essence to construct the identity of the person” but only a “series of positions of diverse subjects in the infinite network of discourses of power, religion, family, sex, science, poetry” and, evidently and consequently, there is no author to “create from nothing a work of the imagination” because the text is an intertext... (Stanciu 2003: 271). Eventually, emphasizes professor Stanciu, Lodge’s characters are *the image and likeness* of the writer himself, or rather of the public university professor who looks for signs that would allow him to “verbalize reality” (271-272). Virgil Stanciu points to the basic characteristic of Lodge’s writing, and of contemporary writing, in general: Lodge is not at the crossroads of *empirical narration* (realist narration) and *fictional narration* (*fabulation, verbal artefact, metafiction*), but rather *in* what he names “*crossover fiction*”, i.e. he inserts fabulation and metafiction within the traditional, conventional realistic writing, which is “aesthetic pluralism”, and one evident feature of this type of narration is that it is “*reader-friendly*” because the contemporary writer is interested in *communication* (273). Furthermore, the entire story, as parody, pastiche or imitation, must come to the reader with *humour*, deriving from the desire to show and shock, while incisively and conciliatorily displaying, just like in a comedy of manners, characters as intellectuals, who are confronted with social, cultural, political practices of larger entities/ institutions meant to de- and re-construct their evasive identity (274-276), some ‘alter-egos’ of Lodge’s critical ideas, to be found in his books and studies of literary theory and criticism. This is also the case of *Changing Places: A Tale of Two Campuses*, the story of a British and an American professor who make an academic exchange (and an exchange of places, dames, wives, universities, political views, countries, cultures, identities, lives...), a novel based on, in Virgil Stanciu’s terms: “the comical (but not always funny) effects of ‘culture shock’” (276). This book constructs a type of “imaginary that assimilates the real”, endowing ‘reality’ with something of the unreal, concludes professor Stanciu, this becoming possible due to a generous “panoply of rhetorical, compositional and stylistic devices” in a type of discourse that mocks at the “postmodernist obsession for *heteroglossia*” (276-277).

In “David Lodge Thinks ... The British novelist of ideas takes on the literary implications of ‘consciousness studies’” published in the November 1, 2002 issue of *The Chronicle of Higher Education*, Scott McLemee characterises Lodge’s writing/‘consciousness studies’ in a text that mixes interview with literary criticism and journalistic comments, as if in a ‘fictionalized’ portrayal of the ‘real’ man, writer, professor, critic David Lodge. It is here that he inserts some of Lodge’s beliefs about the relationship between ‘author/reader’, ‘fiction/ reality’, eventually ‘life/ fiction/ writing’. A “curious game” is the interaction between the Author/ Writer and the Reader because, as Lodge explained: “The fiction writer produces a *version of experience*, and wants the reader to enter into the *illusion*, and the reader thinks that there must be a *reality* behind that, if only they could get to it. So the writer finds ways to *mask or disguise the empirical sources*” and when “the work is finished, the novelist doesn't necessarily know himself, or herself, what is real and what isn't” (Lodge in McLemee).

‘Why writing?’ would be the question, since the result of it is a ‘curious game’ of

reality and fabulation, coming from the desire to intersect the ‘empirical’ with the ‘fictional’? And professor Virgil Stanciu’s answer to this question, when concluding his essay on Lodge, “A Capitalist of the Imagination”, is the following: Lodge writes by “subordinating the arsenal of the modernist and postmodernist devices to conventional techniques in order to *genuinely communicate* with as many readers as possible” (Stanciu 278). That is why Lodge’s books address both experts able to read such novels from a formal point of view but also any reader from everywhere, who simply enjoys the story by being unawarely manipulated to discover, with pleasure, something coherent and ordinary in the possibly foreign and unknown world that the novel constructs. Nevertheless, his writing is not explicit, superficial, ordinary or popular discourse (because the writer ‘masks/ disguises the empirical sources’, as stated above), and in the interview taken by Raymond H. Thomson in 15 May 1989, David Lodge explains his intention as a novelist:

I write to communicate, but like most literary writers I don't display all my goods on the counter. The books are written in a layered style so that they have coherence and comprehensibility on the surface. I don't want to write books that repel layreaders who don't know much about the literary sources, and so there is in the novel itself a certain amount of indirect explication of the analogy between modern professors and knights of romance.

Then there's another level of fairly esoteric literary allusion which I don't expect more than a small percentage of readers to perceive. Although I wouldn't conceal in that way elements that are vital to the structure of the whole, I like to feel that a book shouldn't give up all its meanings at the first reading. There should be nuggets hidden there. Readers who stumble on them will then get special pleasure at having recognized them, just because they're not obvious. I hope the novel invites readers into a world which may not be familiar, but yet is comprehensible enough to give pleasure. They may have the sense that it's holding something back from them, and I don't think this is a bad thing. Only those with a literary education would see all the allusions and parallels that I've put into the book (Lodge in Raymond H. Thomson).

Moreover, David Lodge describes his technique, *how* he *writes* so that he communicates: “a novel should have a thematic and narrative unity that can be described”. It must have some so-called autobiographical elements (“a particular phase or aspect of my own life”) but that, nevertheless, are not simply personal elements but rather “what I have experienced or observed has some representative (i.e., more than merely private) significance that could be brought out by means of a fictional story”; a “structural idea” is needed to “generate the story”, and in his case, it is a *binary structure* which betrays his preference for structuralism and Bakhtin, with the carnivalesque of the polyphonic discourses that are appealing and that endow the narrative with so much power that they make the reader feel entrapped in the story and challenge him to read it “more than once” (Lodge, ‘Author Statement’). His *crossover fiction* (empiricism plus fabulation) does not deny the necessity of the presence of some *essential, unique individual, a specific identity, a “soul”* (which used to be the subject of realistic writing) betraying his construction as an “old-fashioned literary humanist”, a neo-conservative, admits Scott McLemee: “But I find it interesting that in all kinds of contexts people still resort to the

word 'soul,' and that it would be almost impossible to banish it from discourse. The idea of a unique, immaterial *human identity* may be something we create. Maybe it's a fiction, but it's a fiction without which we cannot do. The question, I suppose, is whether it's immortal or not" (Lodge in McLemee).

Morris Zapp - Lodge's American version of the typical arrogant academic, a distinguished professor of the State University of Euphoria, author of five books, who has reached the peak of his career, a specialist in Jane Austen, and who is evidently opposed to Philip Swallow, the British unsecure and undistinguished academic of Rummidge, who would do anything to please and stand out – has very strong convictions about “the root of all critical error” which is “a naive confusion of literature with life”. Here is what Zapp/ Lodge formulates in *Changing Places*:

[...] *it was surprising how many people thought that Jane Austen's novels were about finding Mr Right. The failure to keep the categories of life and literature distinct led to all kind of heresy and nonsense: to 'liking' and 'not liking' books for instance, preferring some authors to others and suchlike whimsicalities which, he had constantly to remind his students, were of no conceivable interest to anyone except themselves (sometime he shocked them by declaring that, speaking personally on this low, subjective level, he found Jane Austen a pain in the ass)* (Lodge 1985: 47-48).

Literature is *not* life, states Zapp, and this because *Life* is transparent, an open system, it consists of things, it is what it appears/ what it is to be about, it is *reality/ realistic*. In contrast to it, *Literature* is opaque, it is a closed system of words, it is what it does appear to be/ what it is not about, i.e. *realistic illusion* (Lodge 1985: 48). Because of this logical binary opposition, Zapp explains:

[...] *if you applied an open-ended system (life) to a closed one (literature) the possible permutations were endless and the definitive commentary became an impossibility. Everything he knew about England warned him that the heresy flourished there with peculiar virulence, no doubt encouraged by the many concrete reminders of the actual historic existence of great authors that littered country – baptismal registers, houses with plaques, second-best beds, reconstructed studies, engraved tombstones and suchlike trash. Well, one thing he was not going to do while he was in England was to visit Jane Austen's grave* (Lodge 1985: 48).

These beliefs about life and literature or *life and art* echo Lodge's own theories providing here a rephrasing of his definition of *crossover fiction* as defined in *The Novelist at the Crossroads* (1971). These statements meta-fictionalise the discourse of *Changing Places*. Realism is not enough for capturing reality and that is why it must coexist with metafiction. If life is not art and it cannot be explained by means of art criticism or literary criticism, there is still a paradox in this relationship and critic [Bárbara Arizti Martín explains the theorem in](#) “David Lodge's *Changing Places*. The Paradoxes of a Liberal Metafictionist”:

In *Changing Places* David Lodge evolves in the direction of the «problematic novel», a category he characterizes in -*The Novelist at the Crossroads*- as a «novel-about-itself», a «game-novel» that leaves the reader not with any simple message but with «a paradox about the relationship of art to life-. *Changing Places* -published in 1975- is not content with capturing reality through just one literary tradition and emerges as an attempt to make realism and metafiction coexist. Lodge, combining accessibility and experiment -in the manner of most British metafictionists- has achieved a kind of compromise between

experimentalism and realism. [...] the novel constitutes a further stage in Lodge's battle for realism. In my view, David Lodge resorts to metafictional strategies in order to undertake a renewal of the realistic mode, a task which requires from time to time the challenge of alternative conventions. [...] [the novel is] an attempt at containing, controlling and cancelling the potentially subversive, experimental energies of postmodernism (Arizti Martín 2000: 293).

Why and how does *Changing Places/ Lodge's fiction* construct itself as a 'polyphony of discourses' while renewing realistic narration by embodying postmodern elements? The key argument for such a construction seems to be, in Robert A. Morace's understanding, *doubling, or dialogism, or duplex, or 'twofold'*. It is all in the *voices* of the narrator and the characters that change gradually while places and identities are literally exchanged, in a realistic manner, but also in a postmodern way as they sometimes become pastiches of other voices, either previously present in the text or belonging to other literary texts/ authors/ characters... (Morace 158). At the metafictional level, there is some narrative purpose of this intermingling of voices of *one* simple character, like Philip Swallow, for example, as in Swallow's mental letter to his wife, which intertextualises the story line by mixing direct speech and interior monologue, consciousness with literary history and criticism (see pages 177- 196 in Lodge, *Changing Places*, 1985) – all with evident narratological and formal intentions, in order "to allow the husband to explain himself -- or rather his adulterous self -- to his wife; to permit Lodge to flash back to events related to Swallow's adultery that have not yet been narrated; to enable Lodge to parody the flashback technique and the epistolary novels in which it is used; and finally but perhaps most interestingly to permit Lodge to double Swallow's mental voice (itself the double of his speaking voice)", explains critic Morace (159). Here is an example of such splendid crisscrossing of the empirical/ realistic with the fictional in a sample of polyphony of voices of one single *soul/ identity* (Philip Swallow) that actually are the image and likeness of the entire novel in its *form* [as Robert A. Morace phrased it, these voices and forms do not repeat or echo but rather renew "the voice and form of fiction in an age of fabulism, exhaustion and film" (Morace 161)]:

Philip snapped up a tiny vacant table at the open window of Pierre's cafe, ordered himself an ice-cream and Irish coffee, and sat back to observe the passing parade: the young bearded Jesuses and their barefoot Magdalenes in cotton maxis, Negroes with Afro haircuts [...] junkies and potheads stoned out of their minds groping their way along the kerb [...] ghetto kids and huckleberry runaways [...] priests and policemen, bill-posters and garbage collectors, a young man distributing, without conviction, leaflets about courses in Scientology, hippies in scarred and tattered leather jackets toting guitars, and girls, girls of every shape and size and description [...]*

*Philip felt himself finally converted to expatriation; and he saw himself, too, as part of a great historical process - a reversal of that cultural Gulf Stream which had in the past swept so many Americans to Europe in search of Experience. Now it was not Europe but the West Coast of America that was the furthest rim of experiment in life and art, to which one made one's pilgrimage in search of liberation and enlightenment; and so it was to American literature that the European now looked for a mirror-image of his quest. He thought of James's *The Ambassadors* and Strether's injunction to Little Bilham, in the Paris garden, to 'Live . . . live all you can; it's a mistake not to,' feeling himself to partake of both characters, the speaker who had discovered this insight too late, and the young man who might still profit by it. He thought of Henry*

Miller sitting over a beer in some scruffy Parisian cafe [...] He understood American Literature for the first time in his life that afternoon, sitting in Pierre's on Cable Avenue as the river of Plotinus life flowed past, understood its prodigality and indecorum, its yea-saying heterogeneity, understood Walt Whitman who laid end to end words never seen in each other's company before outside of a dictionary, and Herman Melville who split the atom of the traditional novel in the effort to make whaling a universal metaphor [...] understood all that, though he couldn't have explained it to his students, some thoughts do often lie too deep for seminars, and understood, too, at last, what it was that he wanted to tell Hilary.

Because I've changed, Hilary, changed more than I should hem thought possible. Vve not only, as you know, been lodging with Disirie ZaPP s^nce *** "^^Snt of the landslip, I've also been sleeping with her quite regularly since the day of my arrest, and to be honest I can't seem to work up any guilt or regret about it (Lodge 1985: 193-195).

The six chapters of the novel construct a conventional realistic plot but their form make the design of what is known as postmodern narrative (metagenres and metaforms): from the linear structure of the first two chapters in realistic style, to letters/ epistolary form, to cut-ups of newspapers, manifestos, printed material, back to realistic narration but mixed with introspection or rather mental letters, and eventually to a film script in the end of the novel. In other words, we do have here a mixture of *reality* with *realistic illusion* enabled by what Lodge names in his novel: “One of these differences we can take in at a glance from *our privileged narrative altitude* (higher than that of any jet)” (1985: 8). This is coherence that comes through disruption, or, in Robert A. Morace’s words: “aesthetic integrity” deriving from “the artful fragmentation of its parts”, a “narrative paradox, holding together by breaking apart” in a novel that has some “arbitrary ontological status” and has a “problematic but still existent relationship with reality” (165).

Where does *film* intersect with fiction and life, in Lodge’s theory? Why a novel that ends with: “Philip shrugs. The camera stops, freezing him in mid-gesture?”, the last sentence of the text? Is it a mere compromise between the traditional campus novel and the postmodern film-script-like novel/ the new epistolary novel...? The novel itself betrays its author’s preference for *renewing* the discourse by incorporating other voices/ genres/ forms/ languages in *one unit*. At the same time, metafictionally speaking again, Lodge’s Philip Swallow, initially a humble unsecure English character, comes to realise at the end of the story, when he is more American than British, that:

PHILIP: [...] there is a generation gap, and I think it revolves around this public/private thing. Our generation – we subscribe to the old liberal doctrine of the inviolate self. It’s the great tradition of realistic fiction, it’s what novels are all about. The private life in the foreground, history a distant rumble of gunfire, somewhere offstage. In Jane Austen not even a rumble. Well, the novel is dying, and us with it. No wonder I could get anything out of my novel-writing class at Euphoric State. It’s an unnatural medium for their experience. Those kids (gestures at screen) are living a film, not a novel [...]

MORRIS: (To PHILIP) The paradigms of fiction are essentially the same whatever the medium. Words or images, it makes no difference at the structural level (Lodge 1985: 250-251).

The ending is not as pessimistic as it might sound, and this because of the discourse strategy of the novelist who constructs a type of ending that would ‘make both ends meet’. All the characters in this last scene, as well as all the stage directions and the

explanatory, describing sentences are the voices of the creator/ writer/ narrator/ Lodge who designs the ending of the realist-postmodernist novel while turning it into film-script/ film. This not because this might have been his intention but because this seems to be the course of events, of circumstances, of the cultural context, where ‘reality’ (young people protesting and marching) is on TV/ on the screen, while Philip, Morris, Hilary and Désirée chat and watch TV and all these are superposed by the proper film (in the reader’s ‘eyes’) of *all these* films: metafilm or metamedia, where film and media replace (actually rather construct/ fashion/ artificialize) reality! Nothing can surpass prose fiction but unfortunately this new type of ‘life/ reality’ which comes *on the screen* through film/ media can surpass life, despite the fact that the result is nothing but fake reality/ *realistic illusion*, precisely as the ending of this novel is not a proper ending, and the reader is explicitly told the reason:

PHILIP: *That's it. Well, that's something the novelist can't help giving away, isn't it, that his book is shortly coming to an end? It may not be a happy ending, nowadays, but he can't disguise the tell-tale compression of the pages.*

HILARY and DÉsirÉE *begin to listen to what PHILIP is saying, and he becomes the focal point of attention.*

I mean, mentally you brace yourself for the ending of a novel. As you're reading, you're aware of the fact that there's only a passage or two left in the book, and you get ready to close it. But with a film there's no way of telling, especially nowadays, when films are much more loosely structured, much more ambivalent, than they used to be. There's no way of telling which frame is going to be last. The film is going along, just as life goes along, people are behaving, doing things, drinking, talking, and we're watching them, and at any point the director chooses, without warning, without anything being resolved, or explained, or wound up, it can just...end (Lodge 1985: 251).

Consequently, what the reader receives with this ending is prose=film=fiction that remains *open*, and as Morris Zapp demonstrates, this, being an ‘open system’, is Life, for, opposed to this, Literature is a closed system. According to this logic, *Changing Places* is not Literature, it is Life! And yet, the formal devices that construct it belong to literature. It is the *word* that fashions such ‘life’, and the particularities of such writing, which results in *realistic illusion*, design the paradoxical and, therefore, fascinating discourse of David Lodge’s polyphonies.

Bibliography:

Arizti Martín, [Bárbara](#), “David Lodge's Changing Places. The Paradoxes of a Liberal Metafictionist” in *Epos: Revista de filología*, Issue 16, 2000, pp. 293-302, accessed 4 May 2008, < <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-68A54E34-E46F-2648-6126-9B1D81D2AD49&dsID=Documento.pdf>>

Lodge, David, ‘Author Statement’, British Council, Literature Matters, Writers, David Lodge, accessed 4 May 2008,

<<http://www.contemporarywriters.com/authors/?p=auth62>>

Lodge, David, *Changing Places. A Tale of Two Campuses*, Penguin Books, 1985

McLemee, Scott, “David Lodge Thinks ... The British novelist of ideas takes on the literary implications of ‘consciousness studies’” in *The Chronicle of Higher Education*, November 1, 2002, accessed 4 May 2008,

<http://chronicle.com/free/v49/i10/10a01401.htm>

Morace, Robert A. , “Changing Places: Narrative Doublings Redux” in Morace, Robert A., *The Dialogic Novels of Malcolm Bradbury and David Lodge*, Southern Illinois University Press, 1989, pp. 156-171, accessed 4 May 2008, <http://www.questia.com/read/23132582?title=The%20Dialogic%20Novels%20of%20Malcolm%20Bradbury%20and%20David%20Lodge>

Stanciu, Virgil, “Un capitalist al imaginației”, in Lodge, David, *Schimb de dame*, Ediția a II-a, traducere, postfață și note de Virgil Stanciu, Iași: Polirom, 2003

Thompson, Raymond H., *Interview with David Lodge*, Birmingham, 15 May 1989, in *Taliesin's Successors: Interviews with Authors of Modern Arthurian Literature* by Raymond H. Thomson, included in The Camelot Project at the University of Rochester, accessed 4 May 2008, <http://www.lib.rochester.edu/camelot/INTRVWS/lodge.htm>

This paper is a result of the project “Transnational Network for Integrated Management of Postdoctoral Research in Communicating Sciences. Institutional building (postdoctoral school) and fellowships program (CommScie)” - POSDRU/89/1.5/S/63663, financed under the Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013

FORM IS THE ULTIMATE GIFT': SHOWALTER'S LINGUISTIC AND CULTURAL MODEL OF GYNOCRITICISM IN ADRIENNE RICH'S *A CHANGE OF WORLD*

Soghra NODEH¹ & Farideh POURGIV²

Abstract

Adrienne Rich starts her poetic career as a female poet following the established masculine linguistics and modes of writing, leading her to repress her real feelings and experiences as a woman. But through such a submissive craft, Rich creates a double-voiced discourse which furtively gives voice to her nonconforming feminist ideas. Rich employs masculine linguistics and aesthetics as a defense mechanism to keep herself from the threat of patriarchal criticism but beyond this masquerade she articulates her rebellious ideas which she was not prepared to utter consciously at the time. This paper, combining Showalter's linguistic and cultural model of gynocriticism which covers such tendencies in female writing, aims at finding networks of influence working in Rich's early poetry especially in *A Change of World*.

Keywords: Adrienne Rich, *A Change of World*, linguistic and cultural model of gynocriticism.

Adrienne Rich's Conservatism in *A Change of World*

In patriarchal society women first start writing through an internalization of the standards of the dominant culture and imitation of its established modes of writing and behavior. They try to write as "equal to the intellectual achievements of the male culture" (Showalter, "Feminist Poetics" 35-6). Thus women as writers have always been under the influence of male patriarchy and their literary tradition, so they could never have an original, innovative and independent art. Showalter explaining such a basis for the female tradition quotes Mill saying that "if women lived in a different country from men and had never read any of their writings, they would have a literature of their own." Women have always been reared under the shadow of the male cultural imperialism the influence of which demands a long time and hard work for women to get emancipated from and to let women to drive their literature by their own impulse. (*A Literature of Their Own* 3-4) This is what happens to Adrienne Rich (1929-2012), an American voice of feminism. Having been brought up under patriarchal values, she was almost thoroughly governed by male literary imperialism and, consequently, her poetry was hardly self-defining in her beginning steps of writing especially in *A Change of World*.

Rich was brought up in a family where the father was blatantly dominating and expecting his children to conform to his expectations. She herself affirms this saying that women in her family were constantly urged by his father "to speak quietly in public, to dress without ostentation, to repress all vividness or spontaneity, to assimilate with a world which might see us as too flamboyant" (qtd. in Bennet 169). Awareness of these limitations in Rich's personal life directs one to her restrictions in a broader field, that is,

¹ MA in English Literature, Shiraz University

² Prof. English literature, Shiraz University

her literary career which started under her father's supervision. It is fundamental, as Bennett notes, in understanding the "painful ambiguities that afflict the successful woman practitioner in a male-dominated field;" from the very beginning the patriarchal culture is molding, shaping and controlling every aspect of women's lives. (168-9)

Rich describes her father as a man with elaborate and distinct theories about childhood education. She was educated under her father's care with his specific precepts, as an educated man and it was under her father, who urged her to "work, work/ harder than anyone has worked before" and to aspire for excellence, and his education that Rich started writing poetry. (qtd. in Martin 167) Rich states her position as:

[F]or about twenty years I wrote for a particular man, who criticized and praised me and made me feel I was indeed 'special.' [...] I tried for a long time to please him, or rather, not to displease him. And then of course there were other men--writers, teachers--the Man, who was not a terror or a dream but a literary master and a master in other ways less easy to acknowledge. (Rich, *On Lies, Secrets, and Silence* 38-9)

Besides encouraging Adrienne to write poetry at an early age, Arnold Rich taught his daughter to write letters copying outstanding masculine poets' works such as Blake's *Songs of Innocence and Experience*. Moreover, Rich's father as a strict task master who set high standards for his daughter guided her to read such writers as "Tennyson, Keats, Arnold, Rossetti, Swinburne, Carlyle, and Pater" leading her to learn masculine linguistics and aesthetics which affected her early poetry. (Martin 173)

Thus, nurtured under the guidance of an exacting father and reading in his library through his books, Rich was utterly influenced by her father who challenged, provoked, and sometimes "complimented her writings" (Langdell 12). She tried to copy verses in his study and to compose following her masculine predecessors to satisfy her father's aspirations. In one of her early poems, named as "Juvenilia," Rich portrays her early state as a young female writer under the influence of her father's education and his male aesthetics and her attempts to achieve her father's approval with her "sedulous lines." Furthermore, Rich shows how she, as a young girl sitting in her father's studio, is heavily burdened by the weight of masculine literary tradition from the very beginning of her education:

Your Ibsen volumes, violet-spined,
each flaking its gold arabesque...
Again I sit, under duress, hands washed,
at your ink stained oaken desk, [...]
craning my neck to spell above me
A DOLL'S HOUSE LITTLE EYOLF
WHEN WE DEAD AWAKEN
Unspeakable fairy tales ebb like blood through my head
as I dip the pen and for aunts, for admiring friends,
for you above all to read,
copy my praised and sedulous lines.
(Gelpi and Gelpi, *Adrienne Rich's Poetry and Prose* 17)

Here Rich identifies the tensions and pressures on her poetic project from its very beginning, "the seductive, even sensual, appeal of tradition, form, and conventional--and conventionally masculine--aesthetic refinement and achievement" which she gets through her father. Rich's imagination, thus, "was regulated by her father's standards, which she labored to meet" (Wasley 163-4). Showalter referring to this aspect of a female writer's life quotes Woolf who considers such attentiveness of the fathers as "the dark devouring love of [...] patriarchy;" this statement of Woolf's, Showalter argues, displays Woolf's and many other female writers' lifelong struggle to overcome the haunting shadow of their fathers' demands on them. (*Literature of Their Own* 62-4)

But like many other female writers', Rich's literary restrictions do not end in her father's demands. As Rich herself notes, there was always a man who functioned as a literary master. Until the fourth grade Rich received education from her father. Then she was sent to a country school after which she left home for Radcliffe College "where [she] did not see a woman teacher for four years" and where she was taught the poetic craft of male poets that affected her writing in her first two volumes of poetry, *A Change of World* and *The Diamond Cutters*, published after her graduation from the college. Rich herself points to this fact, "I know that my style was formed first by male poets: by men I was reading as an undergraduate --Frost, Dylan Thomas, Donne, Auden, MacNeice, Stevens, and Yeats. What I chiefly learned from them was craft" (*On Lies* 38).

The evidence of Rich's early poems, according to Wasley, especially those included in her *A Change of World*, further proves the effects of male literary canon in Rich's early writing. The line "The glass had been falling all afternoon," taken from the poem "Storm Warning," for instance, evokes not only Auden's "elegiac barometric 'instruments' from 'In Memory of W. B. Yeats'" reflecting their shared cultural anxieties but also Audenesque language and ideas. Similarly, other poems in this book also reflect the influence of male aestheticism specifically that of Auden. "At a Bach Concert," for instance, evidently echoes Auden's language and his specific terms such as "a love that is not pity," "union of necessity," and "suffering." Another one of Auden's influences, as a male poet and Rich's master on her, is her "tendency to allegorize and generalize from specific objects and characters" and her use of plain speech as an instrument of both "irony and civic truth-telling" (157):

Coming by evening through wintry city
We said that art is out of love with life.
Here we approach a love that is not pity.

This antique discipline, tenderly severe,
Renews belief in love yet masters feeling,
Asking of us a grace in what we bear.
(*The Fact of a Doorframe* 5)

As Spiegelman observes, it is the echo of Auden's voice imitated by a school girl who seeks the approval of her pedagogic and paternal elders which is heard through the lines of these poems. ("Voice of the Survivor" 371-3) Randall Jarrell also points to such

traces of male literary tendency and linguistics as Auden's influence on Rich's writing in his review of her early poetry. He describes one of her poems as such: it is "like getting one of Auden's old carbons for Christmas" (qtd. in Wasley 157).

Hence, through using masculine linguistics and male aestheticism, women writers writing in patriarchal society seek approval of their male masters and publishing literary circles. Showalter supports this idea quoting Elizabeth Robins, the first president of Women Writers Suffrage League. Robins asserts that no female writer has been free to explore female consciousness:

The realization that she had access to a rich and yet unrifled storehouse may have crossed her mind, but there were cogent reasons for concealing her knowledge. With that wariness of ages which has come to be instinct, she contented herself with echoing old fables, presenting a man-governed world puppet as nearly as possible like those that had from the beginning found such favor in men's sight. There [in print]... she must wear the aspect that shall have the best chance of pleasing her brothers. Her publishers are not women. ("Feminist Poetics" 34)

Female writers have to struggle against such "overwhelming odds" to write, publish, and gain the public approval. (Showalter, "Feminist Poetics" 39) It is this very tradition which affected Rich's writing in her *A Change of World*.

Female tradition, Showalter notes, originates from the still-evolving relationship between female writers and their society. It is the result of a complex network of relationships and influences which operates in a course of time and expresses itself through language and form which are themselves laid open to be subject to a network of conventions. Thus, the wide range of verbal restrictions placed on women initiates from the long tradition of male dominance and is reinforced by the critics' attentiveness. Therefore, the language women are expected to use in a patriarchal society, especially before the feminist movement of 1970s which emancipated women from some of the patriarchal restrictions imposed on them, is a "foreign" language refined from all kinds of sustaining and vigorous exclamations, else they would be subject to harsh criticism and unreceptiveness of the literary environment by being rebuked for their unconventionality. (*Literature of Their Own* 25) Rich's use of masculine language and formalist form and style of writing reveals such a network of influences, originating from the patriarchal values, which affect her choice of language, writing and style.

Showalter pointing to the way that male powers, even male writers and critics, force women clearly or distinctly to take male aesthetics in their writing or pieces of criticism mentions Robert Boyers, as an example of such critics and writers, who in one of his essays entitled "A Case against Feminist Criticism" describes feminist criticism as an insistence on asking the same questions of every work and "demanding ideologically satisfactory answers to those questions as a means of evaluating it." Criticizing this article, Showalter maintains that Boyers' "terminology is best understood as a form of intimidation, intended to force women into using a discourse more acceptable to the academy" ("Feminist Poetics" 23). That is why female writers in a patriarchal society

rather than confronting and opposing the values of the dominant male society set to acquire its rewards. As a consequence, "repression, concealment, and self-censorship" become part of the literary mission women undertake in a patriarchal society. (*Literature of Their Own* 25) This is exactly the system under which Rich is educated and the effects of which we can trace in her first book of verse. Rich in *A Change of World* employs a neoclassical tone and style in her literary discourse creating "alternate selfhoods, distanced from her real self" to gain the approval of the male fellows and critics as she does. (Langdell 11)

Using the already mentioned methods, Rich gains Auden's approval for her collection, *A Change of World*, for which he writes a foreword. Auden, with his insistence on the necessity of following a past (masculine) tradition of writing and fidelity to such a manner of writing, attempts to review Rich's first volume of poetry, written at a time when she was merely twenty one years old. He praises Rich for displaying "craftsmanship," which Eliot defines as the poet's talent in versification, uniformity of diction and tone, and their fitness to the subject at hand, as a sign of her respect for her elder masters, such as Robert Frost and W. B. Yeats, and their (male) aesthetics. (365) Gelpi sums up Auden's expectation of a good female poet in these words: "the stereotype--prim, fussy, and schoolmarmish--that has corseted and strait-laced women-poets into 'poetesses' whom men could deprecate with admiration," that is, women whom the patriarchy is sure about being able to control and dominate over. (283) Besides, Yorke identifies Auden's note on Rich's first book as "patronizing faint praise" which reflects the cultural mores dominating the fifties, that is, the male-centered desire for female poets to be subservient and respectful both to him and to the establishment. (24)

Rich herself was also aware of the underlying implications of such praises: "I had known the ambiguities of patronizing compliments from male critics" (*On Lies* 21). As she mentions in one of her later poems, the male critics flatter female writers' "mediocrities" since they are a sign of women's obedience to the male masters:

Time is male
And in his cups drinks to the fair.
Bemused by gallantry, we hear [...]
Our mediocrities over-praised,
Indolence read as abnegation,
Slattern thought styled intuition (*Snapshots* 24)

It is her submission to the male aestheticism of her masters which is admired by such critics as Auden. Referring to such praises, Rich in a note on her poetry prize for *A Change of World* points out that the judges' description of the book with such adjectives as "forceful" and "masterful," were apparently meant in praise but they are "interesting in terms of politics of language." Variations of the word "mastery" appear three times in three poems in *A Change of World*. Rich started her job as a poet by searching for formal skill and "mastery" of craft but little by little she comes to look at such "mastery" as

conventional craft of poetry and verse forms to be "symptoms of oppressive patriarchy" (Wasley 156).

That is why Rich later on in *What is Found There*, referring to this period of her writing notes: "If anything, I cherished a secret grudge against Auden--not because he didn't proclaim me a genius, but because he proclaimed so diminished a scope for poetry, including mine. I had little use for his beginnings and middles. Yet he was one of the masters" (191). By the word "mastery" Rich does not merely refer to Auden's skill and genius as a writer and a teacher but by this term she also refers to gender hierarchy and oppression. Auden, according to Wasley, is an embodiment of the obstacles which a female poet must break and the forces which she must struggle against in order to be able to find her voice. He is an epitome of "the repressive masculine authority whose shackles she must throw off" (154-55).

Rich's Conservatism in *A Change of World* Through the Light of Showalter's Linguistic and Cultural Model of Gynocriticism

Showalter notes that the language and the style which a writer uses to write are under the influence of several determinants, including ideological and cultural, and such factors as genre, tradition, memory and context. Women, due to such factors, have been forced into "silence, euphemism, or circumlocution" ("Feminist Criticism" 193). Women have always been confronted with strict limitations in their linguistic productions and some words and expressions have traditionally been forbidden for them and suppressed in their work. Therefore, the American literary criticism in those places where we can trace an exclusive and unique verbal environment retreating from "structure of social forces" is exclusively male, (as one can see in Auden's criticism of Rich's work and the terminology he uses for this purpose.) Consequently, "a personal and oppositional style" of writing has also been entirely masculine which could be explained by social obstacles for female self-development including verbal obstacles since women must make use of, to use Rich's words, "the oppressor's language" (Showalter, "Literary Criticism" 449-51).

All over the history, as Gelpi observes, men have been the major oppressors and "their language has been a chief instrument of oppression" (298). Women, as it is the case with Rich in her first volume of poetry, have always had to give voice to their ideas through masculine language and aesthetics. Showalter, talking about women's linguistic limitations and obstacles, quotes Richardson: "in speech with a man a woman is at a disadvantage--because they speak different languages. She may understand his. Hers he will never speak or understand. [...] She must therefore, stammeringly, speak his. He listens and is flattered" ("Literary Criticism" 450). This is the case with Rich who is led by such a tradition to use male linguistics and aesthetics and, thus, by whose early works Auden is flattered and feels satisfied.

Besides, Showalter emphasizes that "too many literary abstractions which claim to be universal have in fact described only male perceptions, experiences and options, and have falsified the social and personal contexts in which literature is produced" ("Feminist

Poetics" 24). No theoretical manifesto, Showalter believes, is sufficient enough for embracing women's problems and their status, sex roles, the family, or sexual politics. Feminist criticism is more of an ideology rather than a methodology while one of the most essential principles in feminist criticism is the necessity of correspondence and interplay between what is written and the actual life outside in the society. Supporting this idea Showalter quotes Rich who asserts that "a radical criticism of literature, feminist in its impulse, would take the work first of all as a clue to how we have been led to imagine ourselves, how our language has trapped as well as liberated us; and how we can begin to see- and therefore live- afresh." A reliable feminist criticism would give an account of women's writing in relation to real society and their lived experience. (qtd. in "Literary Criticism" 436-7) This is what Showalter's linguistic model and her idea of women's discourse as a double-voiced discourse in her cultural model of gynocriticism analyzes.

Showalter's linguistic model of gynocriticism focuses on the issue of language usage in male and female writings asking such questions as "whether men and women use language differently; whether sex differences in languages usage can be theorized in terms of biology, socialization, or culture; and whether women can create new languages of their own." Furthermore, it starts an attack on what Rich calls "the oppressor's language" criticized as either "sexist" or "abstract." Showalter, quoting Furman, explains that it is through language that we find similarities and differences between male and female writings but the problem is that "male-centered categorizations predominate in American English and subtly shape our understanding and perception of reality; that is why attention is increasingly directed to the inherently oppressive aspects for women of a male-constructed language system." Showalter points that the dominant mode of discourse marks the dominant masculine ideology; Hence, when a woman writes or speaks herself into existence, she is forced to speak in something like a foreign tongue, a language which she may be personally uncomfortable with. ("Feminist Criticism" 190) This is what could be traced in Rich who, having been brought up and totally governed by masculine values and aesthetics, was forced to use a masculine language in her first steps of literary creation especially in *A Change of World*. She herself pointing to the problems which led her to utilizing male linguistics and aesthetics for self-expression notes that the appalling prospect of "male judgment along with the active discouragement and thwarting of her needs by a culture controlled by males, has created problems for the woman writer: problems of contact with herself, problems of language and style, problems of energy and survival" (qtd. in Keyes 29).

Therefore, a male-defined language could be identified as the root of the problem of female oppression. Women writers have been denied the language and the consciousness to express what they felt and suffered through, an oppression which even expands into the twentieth century in spite of so much of women's revolutionary movements against patriarchal oppression. Thus, female writers in a patriarchal society are "metaphorically paralyzed" (Showalter, *Literature of Their Own* 27-8). As a consequence, Rich like other female writers writing under such a system is supposed to use the

dominant language and aesthetics. Rich employs masculine linguistics and aesthetics as a defense mechanism to keep herself from the threat of patriarchal criticism through an obedient art form and language. Therefore, she sets for a set of formalist values and male aesthetics; since, as she states in "At a Bach Concert":

Form is the ultimate gift that love can offer-
The vital union of necessity
With all that we desire, all that we suffer

A too-compassionate art is half an art.
Only such proud restraining purity
Restores the else-betrayed, too-human heart.
(*The Fact of a Doorframe* 5)

Using the dominant form without the interference of any kind of emotions from the side of the female writer is the only strategy which she can use to be able to publish in a patriarchal society.

Rich herself, commenting on this period of her poetic career, points out that these poems "were queerly limited; in many cases I had suppressed, omitted, falsified even, certain disturbing elements, to gain that perfection of order" (Gelpi and Gelpi 165). As a beginner in writing poetry, she should have displayed her reverence for the patriarchal cultural mores, dominating the fifties, which demanded women to deny their own power and to express a woman "utterly at odds with the sense of aggressive power and virile ego strength" that women like Rich were experiencing within their female selves. Therefore, it is "elegance, evasion, reserve and decorum" that mark Rich's early poetry. (Yorke 22-3). Rich states:

When I was in my twenties especially, I was going through a very sort of female thing--of trying to distinguish between the ego that is capable of writing poems, and then this other kind of being that you are asked to be if you're a woman, who is, in a sense denying that ego. I had great feelings of split about that for many years actually, and there are a lot of poems I couldn't write even, because I didn't want to confess to having that much aggression, that much ego, that much sense of myself. (24)

This is exactly the situation which Showalter describes for female writers in a male-dominated society. The language that women are expected to use in a patriarchal society is a foreign language denied of all kinds of "robust and sustaining expletives." They are entirely deprived of a language for articulating their feelings of either pain or pleasure. (*Literature of Their Own* 25-6) Correspondingly, Rich, in her beginning steps of writing uses such a foreign tongue to be able to survive in a male-dominating context. By making male language and strategies of writing as hers, Rich uses them for her rebellious purposes. She mentions such ingenious strategies used by female writers as "the dependent's power to disguise her feelings;" they function as a mask for the female writer to "wheedle" the governing male patriarch, under whose inspection women's writings were published and judged, and to express ideas which they cannot openly acknowledge to be theirs. (*Of*

Woman Born 56) As Keyes notes, "Whereas man can express the energy of his ego, woman must hold within" to be able to survive in a male-dominated society. Thus, the chief attribute of Rich's first volume of poetry is the presence of "a tension between energy and restraint" (17-18). Rich conceals her energy and her feminist ideas through restraint and a mask of obedience.

This is what Showalter also points to in women's writings; she believes that women writers find it their only chance left to satisfy at least some of their needs of self-expression through "self-mortification." Studied submission along with "covert pursuit of self-interest" is one of the effective strategies contrived by the female writers to deal with masculine dominance (in writing) for the purpose of unnoticed self-expression. (*Literature of Their Own* 57) She elaborates this idea in her cultural model of gynocriticism. Women, according to Showalter, constitute a muted group, the boundaries of whose culture and reality overlap, but are not wholly contained by, the dominant (male) group. Therefore, they choose innovative and covert strategies in creating an intense, compact, symbolic, and profound literature for portraying their boundaries and giving voice to their rebellious ideas. They convey their frustration through the disguise of an acceptable form of feminine expression. Therefore, women's writing functions as a "double-voiced discourse" which contains the voices of both the dominant and the muted group. Accordingly, Rich's first period of writing is a double-voiced discourse which, though apparently submissive to the masculine mode of writing, furtively contains, to use Showalter's words, a "muted frustration" ("Feminist Criticism" 199-201) over the constraints over her literary life, as a woman, articulated through the disguise of male linguistic and aesthetic priorities.

Therefore, feminist attitude of Rich's poetry in the fifties articulates itself through apparently submissive feminine poems and through "the grain of this stylized poetry" (Yorke 23). The perfect quatrain in the following poem, for instance, which meticulously follows the masculine iambic pentameter form is used for disguising Rich's feminist criticism with regard to the "massive weight" of marriage upon women's hands:

Aunt Jennifer's fingers fluttering through her wool
Find even the ivory needle hard to pull.
The massive weight of Uncle's wedding band
Sits heavily upon Aunt Jennifer's hand.
(*The Fact of a Doorframe* 4)

The harmony, order, and perfection of the lines which Rich, as an obedient girl for her literary masters, uses serve as a means of disguise for her repressed rebellious ideas; she employs such masculine aesthetics to hide the struggling, self-divided woman, the poet. Therefore, Rich's early poems might at first glance seem to be an "orthodox 'vase'" but beyond the submissive feminine surface of the early poems one can see Rich's rebellious feminist vision. Keyes, supporting this idea, quotes Abel who asserts that female authors, like female characters in women's fiction, devise some ingenious strategies in order to portray their real hidden feelings and to gain a mode of assertion. This is the

strategy which Rich uses in her early poetry. Rich, after the first publication of her poetry, was introduced into the public by her reviewers as "a good imitator" but beyond her submissive imitation Rich finds a furtive "mode of assertion" which is undetected by her male reviewers, including Auden. (16)

This is the one chance left for a true woman writer to articulate her objections against the patriarchy. While a true *woman* goes for submission, a true *writer*, according to Ostriker, goes for assertion. Even though the language we as women speak is "an encoding of male privilege, what Rich calls an 'oppressor's language,'" which is incompetent to portray women's experience, a "Law of the Father" which makes women invisible or makes them silent without having any access to authoritative voice, we must turn it to be able to use it in another way to our benefit; we must "'seize speech' and make it say what we mean." This is what women writers have done throughout their long history of writing under patriarchy; they give their self-portrayals in code forms through stealing male language and disguising their "passion as piety, rebellion as obedience" (Ostriker 69). This is exactly what Rich did in *A Change of World*; while she used male language and masculine aesthetics in her first volume of poetry, and while such critics as Auden considered it as a modest approval of her male predecessors and as a sign of her obedience, Rich used such a strategy of submission as a disguise for her nonconforming ideas. She grabbed male linguistic forms in order to be empowered to speak through making it say what *she*, as a woman, had in mind. These strategies are, nevertheless, subversive to masculine ideology. To use Showalter's words, they work "ceaselessly to deconstruct it: to write what cannot be written" ("Feminist Criticism" 191).

Hence, having been exposed to the political horrors of language and its falseness, which is reflected by the way the masculine language governs and controls female literary creativity including Rich's early poetry, Rich aspires to "discover in language a map not only for herself but also for the larger community." But critics have ignored Rich's innovativeness with regard to linguistic concerns. "Presence, and representation, the presence of reality to a linguistic understanding of it" are, based on Spiegelman, the subjects which obsessed Rich's mind who chose to incorporate her revolutionary ideas through an alien linguistic medium in her early literary mission. ("City of Words" 370-72) The tone of Rich's early poems in her first volumes is detached and refined; the style is "terse, dry, impersonal [...] characteristic of formalist poetry" (Yorke 37). But the toughly controlled feminist voice of the early poems could still be heard through the critical rebellious voice of the poet which she tried to bury behind the rigid masculine formalism of the poems as she notes in one of her later poems "The Corpse-Plant:" "Only death's insect whiteness/ crooks its neck in a tumbler/ where I place its sign by choice." Here Rich portrays herself in her early period of writing as a poet in the "specter" of male critical attack which brings about a kind of death for the author; and thus, she, behind the stylized formalist lines, brings such a literary dominance and hierarchy under question. (Yorke 37)

Another example of such a strategic subservience could be traced in Rich "An Unsaid Word":

She who has the power to call her man
From that estranged intensity
Where his mind forages alone,
Yet keeps her peace and leaves him free,
And when his thoughts to her return
Stands where he left her, still his own,
Knows this the hardest thing to learn.
(Gelpi and Gelpi, *Adrienne Rich's Poetry and Prose* 7)

To begin with the style, this poem is a portrayal of thorough obedience of a female writer to male aestheticism in its formalist style, its rhyme scheme, and its syntax. The poem is written in iambic tetrameter, basically masculine. It is expressed in a syntactically perfect, single sentence form the fluidity of which is "uninterrupted by the rhyme scheme (ABABAAA)." In terms of theme, the poem might at first glance seem to be a woman's utter subservience to male domination and monopoly and might even exasperate feminist critics in its portrayal of women's submission to sexual roles which allow men to wander freely as they wish while the woman stands "where he left her" fulfilling male wishes and keeping her words of complaint "unsaid" (Keyes 19-20). But to look deeply inside, Rich uses such strategies in order to disguise her real feminist intentions, which the patriarchal society and literary circle does not allow her to overtly acknowledge. Having been forced to use a foreign tongue to express their ideas, women authors, including Rich, use such masculine structures and preferences in their writings in order to be able to write, to use Showalter's words, "what cannot be written" ("Feminist Criticism" 191). Therefore, the attentive reader will be able to catch up the voice of the muted behind the apparent submissive voice of the subservient persona.

The voice of the muted woman could be detected from the very beginning of the poem, that is, the title, "An Unsaid Word," immediately followed by the phrase "she who has power," implying the idea that a woman's genuine power lies in her ability to use masculine language for her own female purposes to give voice to her unuttered thoughts and feelings. It is in these "unsaid words" that women's real power could be found. Moreover, the line before the last line, "stands where he left her," which apparently displays women's loyalty to men is followed by "this the hardest thing to learn." This line could be interpreted as Rich's covert criticism against the prescribed feminine role and the restrictions which it imposes upon women: She finds these limits confining because she must repress her "most elemental feelings" as she does in her first volume of poetry. Rich could not overtly articulate such criticism of sex roles, a restriction which leads a woman to "such negative experiences as denial and disguise." She even uses the pronoun "she" to keep the distance from whatever is said or unsaid in the poem. Rich does think and breed such critical thoughts but does not dare to openly acknowledge it. (Keyes 21) Therefore, to use Showalter's words, through the formal graceful surface of the poem, deceiving the

male critic, and through using a "foreign tongue" which she, as a woman, is forced to use, a female writer (like Rich) articulates her feminist ideas. ("Feminist Criticism" 191)

Hence, "An Unsaid Word," under the disguise of a subservient art form, highlights Rich's rebellious feminist ideas including her objection to gender-difference permitted in a sexist ideology. Though the title suggests that there is a suspended word held in abeyance and, simultaneously, the content also conveys the inability of the persona to accept the imperative the poem develops, "An Unsaid Word" ends with an image of masculine dominance, portraying the present ultimate ruling power and thus criticizing such a structure. Therefore, as the poem is governed by the masculine "prosodic skill and syntactical control," so is the poet-persona's personal will and identity, (McGuirk 310-11) leading her to use male aestheticism for articulating her feminist criticism to such dominance.

Similarly, "Mathilde in Normandy," on the surface seems to be dealing with the story of a subservient woman, Queen Mathilde, William the Conqueror's wife, who after her husband's departure for the war stays at home weaving the "Bayeaux tapestry, which depicts the Norman Conquest of England." Therefore, superficially it is the story of a passive subservient woman doing a *proper lady's* pastime, an apparently trivial job which is set at contrast to her husband's duty to go to the battlefield:

Here is the threaded headland, [...]
And the outlandish attitudes of death
In the stitched soldiery. That this should prove
More than the personal episode, more than all
The little lives sketched on the teeming loom
Was withheld from you; self-conscious history
That writes deliberate footnotes to its action
Was not of your young epoch. For a pastime
The patient handiwork of long-sleeved ladies
Was esteemed proper.
(Gelpi and Gelpi, *Adrienne Rich's Poetry and Prose* 5)

Rich's speaker speaks quite at a distance from Mathilde, and the dominant voice of the poem communicates the theme through such "abstract terms" as: "personal episode," "little lives," self-conscious history," "deliberate footnotes," and "young epoch." The poem is a thorough depiction of Rich's use of formalism and emotional detachment from what she narrates. Nothing in the poem catches the male critic's attention but the beauty of imagery used in it and "if there are 'knots' in this poem, they will slip by without much notice." Rich's craft approaches to what Auden dubs Rich's *A Change of World* with and praises for, that is, "a capacity for detachment from the self and its emotions without which no art is possible." But Rich uses this formalist distant surface, appreciated by the male critic, and the metaphor of weaving "as metaphor for ordinary female creativity" as a strategic device to render her forbidden thoughts or, to quote Keyes, to handle certain unorthodox materials. This weaving, much like Rich's poetry in her first phase of writing contains no observable knots for the patriarchal reader; it requires the suffering attentive

readers', women's, attention to reach its point. For the conscious reader, beyond the superficial portrayal of a dependent, passive and submissive woman, this poem deals with such themes as the creative power of women and their "envy of man's freedom to roam, to fight, to vanquish" (25-8); that is, a subject which Rich cannot openly acknowledge to be meant by her but which is voiced through the disguise of her formalist male aestheticism creating a "double-voiced discourse" containing both the voice of the dominant and the muted. (Showalter, "Feminist Criticism" 201)

Likewise, in another poem entitled "Aunt Jennifer's Tigers" from the same book, *A Change of World*, Rich intelligently portrays women's predicament, generally, and her own situation, specifically, as a female artist through the disguise of an obedient female writer following masculine formalist style of writing. The poem explores the tension between "the protagonist's creativity and her social circumstances." The dominant institutional discourse and its definitions exerts an agonizing influence over Aunt Jennifer's sense of self making her to be "terrified" and "mastered" by its power. (Werner 14) This is exactly the situation which Rich is trapped in; "mastered" and "terrified" by masculine literary rules, Rich chooses a conservative manner of writing through following the dominant discourse disguising her revolutionary ideas through her artistic creation. Therefore, the word "master" is profoundly significant in that it illustrates the mastery or domination of patriarchy over a woman that is reflected in demanding a mastery of form from the female artist. (Langdell 26-7)

Rich, mastered by her male superiors, uses traditionally accepted masculine forms for her poetry including this poem. "Aunt Jennifer's Tigers" is written in "perfect quatrains in iambic pentameter" conforming to the male aesthetic preferences. (Langdell 26) Furthermore, having articulated her feminist rebellious ideas through "traditional use of accent clusters," Rich proves to be capable of the mastery of form which the male aestheticism demands of female writers. But ironically enough, as it was mentioned before, so long as women are brought up and educated under patriarchal system, alternative forms demonstrate to be of use for rebellious critical ideas, as it is the case in this poem. The accent clusters used in "Aunt Jennifer's Tigers" portray both "the oppressive atmosphere of her marriage [...] and the world of her creative transcendence." Moreover, the rapid tempo, which Rich uses for the tigers before disturbing the rhythm by the introduction of the wedding band, represents the power of such an art. (Werner 15)

Therefore, through perfect rhyme forms and formalist style which Rich uses in "Aunt Jennifer's Tigers" to prove her submissiveness to masculine aestheticism and to satisfy the male critics, as she does by Randall Jarrell describing her style as "close to water, close to air," Rich further evades acknowledging any sort of potential feminist attitude. (qtd. in Keyes 23) Furthermore, in this poem again, like in "An Unsaid Word," she does not enter into the story; Rich, as the speaker, by using the pronoun "She," remains completely detached from the story of Aunt Jennifer, her persona, so that she

could be able to covertly give voice to her feminist ideas without raising any doubt of the patriarchy against herself.

Besides, the image of a traditional woman weaving tigers through her wool is very much helpful to the purpose. Aunt Jennifer's embroidery functions as a disguise to prevent any doubt of the masculine literary circle for her anti-femininity. But the fact is that the tigers in Aunt Jennifer's piece of quilt are not merely the art of a traditional woman subservient to the trivial roles prescribed for her by the patriarchy; rather they serve as a symbolic embodiment of the confident female artist who is certain of her innate powers, "fixed and framed within the screen, as within the art form" (Yorke 25). This is exactly the case with Rich herself who is hiding her power behind her formalist art frame. Therefore, though caged behind the bars, Rich displays a glimpse of the feminist insights which are going to fuel the fury of her later writings through the picture of a submissive female writer accepting the bars of her cage.

Thus, as the woman persona who disguises her real power, the suppressed tiger, behind her needlework, as an act of submission to the patriarchal role prescribed for women, so does Rich through disguising her feminist ideas behind her submissive craft. Rich's intelligent use of male aestheticism to cover her nonconformist ideas becomes more tangible in the last stanza:

When Aunt is dead, her terrified hands will lie
Still ringed with ordeals she was mastered by.
The tigers in the panel that she made
Will go on prancing, proud and unafraid.
(*The Fact of a Doorframe* 4)

Although Rich did not openly acknowledge her feminist ideas, her tigers "will go on prancing" under the disguise of a submissive work of a woman writer. Rich, like her persona who "projects what she is denied onto her handiwork," projects her feminist ideas through her compliant craft. Just as Aunt Jennifer for whom the pride and strength of her tigers function as a complement for "her life of frustrated confinement," Rich's literary works function as the same. (Keyes 24)

Rich uses the traditional craft of poetry to conceal her rebellious ideas which she was not prepared to risk consciously at the time. She tries to communicate her feminist ideas through different male accepted media including formalism, traditional prosody, and sound patterns. The sound "f" in Aunt Jennifer's name is echoed only in "fear" which is symptomatic of Jennifer's "faltering before masculine power;" moreover, the convergence of this sound, with its implications, with "h" (reiterated in "hand," "heavily," and "hard") and "flat vowel sounds" ("pull," "massive," "uncle," "upon") highlights Jennifer's entrapment in marriage bonds. Furthermore, the repetition of "f," "h," and "d" sounds (in "terrified," "dead," "hands," "ordeals") along with "m" sound of such words as "men," "massive" and "mastered" imply the ultimate destruction of an artist's creativity under the repressive power of male mastery and dominance. But the final lines of the poem refer to the aesthetic genius of female artists enabling them to

incorporate such an experience of male dominance into a "tapestry testifying the transformative power of women's creativity." Jennifer's "tigers" transform the "g" and "er" of "ringed" and "mastered" into an emblem of power quilted in Jennifer's wool art by her own hands. Therefore, "made" emerges from such words as "mastered," "dead" and "ordeal" associated with masculine domination versus female suffering. All in all, "the process of art (made) and the content of art (the tigers) provide a frame within which Rich reasserts the *p* sounds" emphasizing the *power* of female creativity: "The tigers in the panel that she made/ Will go on prancing proud and unafraid." Like the proud chivalric tigers of her poem, Rich's power as an artist derives from her possession of traditionally masculine attributes. Her art, like that of Jennifer, suggests that traditional images may be charged with subversive significance within the women's tradition. (Werner 16-17)

Thus, these poems specifically deal with women's experiences; they do have such palpable feminist substance which the aesthetic distance of formalism cannot destroy. "Aunt Jennifer's Tigers," as a significantly formalist poem shows us "certain fissures in the image of traditional womanhood and obliquely asserts the secret subtext of formalist female selfhood, the madwoman whom the controlled poet can barely handle, even with asbestos gloves." Aunt Jennifer's embroidered tigers which against all odds continue "prancing, proud and unafraid" represent her inner strength as a woman while her actual life "is ringed with [masculine] ordeals." It also foreshadows Rich's feminist attitude in writing poetry, which is the characteristic of her poetry in the years to come after the publication of her first volume of verse. (Langdell 26-8)

Having been exposed to such reflections of feminist beginnings in Rich's early poetry, one begins to suspect that Rich's visionary feminist ideas began in the sixties; she believes that "signs of it can be found even in her early emulation of the formalism of those poets whom she admired." The feminine surface of the poems in her early volumes communicate a totally different story in their depths; these poems deal with the power that the female artist feels but dares not openly express- at least in America of 1950s. They represent "a female imagination capable of hostility against repression, the strength of tigers, ['Aunt Jennifer's 'Tigers,'] and the cruelty of an invading army, ['Mathilde in Normandy']" (Keyes 28).

Works Cited

- Auden, W. H. "Foreword to *A Change of World*." *Contemporary Literary Criticism*. Ed. Daniel G. Marovski. Detroit: Gale Research Inc., 1986. 36: 365.
- Bennett, Paula. *My Life a Loaded Gun: Dickinson, Plath, Rich, and Female Creativity*. Chicago: University of Illinois Press, 1990.
- Gelpi, Albert. "Adrienne Rich: The Poetics of Change." *Adrienne Rich's Poetry and Prose*. Ed. Barbara Charlesworth Gelpi and Albert Gelpi. New York: W. W. Norton and Company, Inc., 1993. 282-99.
- Gelpi, Barbara Charlesworth and Albert Gelpi. *Adrienne Rich's Poetry and Prose*. New York: Norton and Company, 1993.

- Keyes, Claire. *The Aesthetics of Power: The Poetry of Adrienne Rich*. Athens: University of Georgia Press, 1986.
- Langdell, Cheri Colby. *Adrienne Rich: The Moment of Change*. London: Praeger Publishers, 2004.
- Martin, Wendy. *An American Triptych: Anne Bradstreet, Emily Dickinson, Adrienne Rich*. North Carolina: University of North Carolina Press, 1984.
- McGuirk, Kevin. "Philoctetes Radicalized: 'Twenty-one Love Poems' and the Lyric Career of Adrienne Rich." *Contemporary Literary Criticism*. Ed. Jeffrey H. Hunter. Detroit: Gale Group, 2000. 125: 308-316.
- Ostriker, Alicia. "The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking." *Signs* 8 (1982): 68-90.
- Rich, Adrienne. *Snapshots of a Daughter-in-Law*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1963.
- . *On Lies, Secrets, and Silence*. New York: W. W. Norton and Company, Inc., 1979.
- . *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1986.
- . *The Fact of a Doorframe*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 2002.
- . *What is Found There: Notebooks on Poetry and Politics*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 2003.
- Showalter, Elaine. *A Literature of Their Own*. New Jersey: Princeton University Press, 1977.
- . "Feminist Criticism in Wilderness." *Critical Inquiry* 8 (1981): 179-205.
- . "Literary Criticism." *Signs* 1 (1975): 435-460.
- . "Towards a Feminist poetics." *Women's Writing and Writing about Women*. Ed. Mary Jacobus. London: Groom Helm, 1979. 22-41.
- Spiegelman, Willard. "'Driving to the Limits of the City of Words': The Poetry of Adrienne Rich." *Adrienne Rich's Poetry and Prose*. Ed. Barbara Charlesworth Gelpi and Albert Gelpi. New York: W. W. Norton and Company, Inc., 1993. 369-396.
- . "Voice of the Survivor: The Poetry of Adrienne Rich." *Southwest Review*. 15 (1975): 370-88.
- Werner, Craig. *Adrienne Rich: The Poet and Her Critics*. Chicago: American Library Association, 1988.
- Yorke, Liz. *Adrienne Rich: Passion, Politics, and the Body*. London: Sage Publications, 1997.

IS SEX NECESSARY?: *TRISTRAM SHANDY'S* BEND SINISTER

Dr. Daniel THOMIÈRES¹

Abstract

This paper is concerned with certain problems raised by the interpretation of literary texts. It offers a number of interrogations that have to do with questions of semantics and pragmatics. How do texts belonging to the past make sense when they are read in new contexts that their authors could not have predicted? I argue that one of the main purposes of a close reading is to discover symptoms that can be arranged into patterns which will help us look at ourselves and at the world in new ways. More specifically, this paper focuses on the notion of crisis. There are times when our identity and our relations to others and society at large appear to have lost their stability. The examples that will be analysed mainly deal with issues involving sex and procreation and are borrowed from Laurence Sterne's *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1760-1767) and virtually never touched upon in the current critical literature on the novel. Why do we still read and enjoy *Tristram Shandy* in the 21st Century, even though our culture has changed and our reading habits are different? What does it reveal to us about our crises?

Keywords: Crisis, otherness, identity, sexuality, Laurence Sterne, contexts

Is sex necessary? My readers need not worry, I am only asking a question... Are questions necessary? (Well, that is a second question...) There could also be — at least — a third question: Why do (good) writers write? I believe that these three questions are important and have to be asked. If my readers do not agree with me, let us be clear about one thing: It is pointless for them to read what comes next, which brings me to my fourth and last question — for today... — Is the role of literary criticism to ask questions not yet asked?

No-one will deny that Laurence Sterne asked and asked himself a great many questions. I'd offer that this is one of the surest ways we recognize a 'good' writer. A good writer avoids repeating other writers. (No, Sterne did not repeat Rabelais, Cervantes or Molière. He recreated them.) Repetition paves the way for the accumulation of clichés that characterize mediocre writers.

There are whole areas of Sterne's *The Life and Opinions of Tristram Shandy* that have been overlooked by critics². I propose to go back to the novel and analyse of these passages. How do we know that the passages rarely if ever studied were not essential for Sterne? (If these passages were not essential, Sterne would not have written them). I see Sterne as a highly perceptive and intelligent man who could not refrain from asking questions. Did he ever take anything for granted? I suppose that his sense of humour prevented him from doing so. The problem here is more than a problem of humour.

¹ Dr., University of Reims Champagne-Ardenne, France

² As there are so many different editions of Laurence Sterne's *Tristram Shandy*, providing page reference seems especially useless. Bible commentators have come up with a handy solution to a somewhat similar problem. They speak of chapter and verse. I am not suggesting that our novel is a new sacred text, but in this paper reference will be to volume and chapter.

Sterne seems to have developed an obsession for areas that point to problems, to what is wrong with people, with society, with time. It is tempting to read the novel as a collection of symptoms³. Sterne was a parson. That is indeed perfectly true. He was also in his own way a physician, with perhaps a difference. He mainly points to the symptoms, arranges them, but fails to provide the diagnosis and the treatment.

To begin with, he wasn't a philosopher or a sociologist. More importantly, he did not possess the historical hindsight which is at our disposal two centuries and a half later. Yet, he intuitively felt that a number of things did not tally. He described them. He did not explain them. My contention is that today we can perhaps make sense of them with our own mental categories. Our cultural habits have changed. So have our reading habits. We are also aware of what came after Sterne, whether in history or in literature. It is impossible for us not to look at *Tristram Shandy* with our 21st century eyes. I obviously do not deny that studying the novel in its original context⁴ is pointless, but it certainly is extremely limited. To take only one example, we live in a post-Freudian culture. The word 'Freud' does not refer to an Austrian thinker, but to the recognition that the human subject functions along certain lines such as being characterized by a body, an unconscious, by being (more than) largely governed by sexual drives, by having a more or less perverse relationship to the Law, etc. Sterne intuitively knew all that. He did not have to read Austrian thinkers. As a rule, writers tend to discover these elusive realities more quickly than theoreticians⁵.

I think that we may safely say that Laurence Sterne is both a 18th Century writer and a 21st Century writer. (He is also incidentally a 16th Century writer and *Tristram* is unquestionably Hamlet's brother). That is precisely why his book makes sense to us today. It provides us with problems and patterns that help us look at ourselves and at the

³ I am referring to Gilles Deleuze's pronouncements when he explained that writers are (like) physicians. See his *Essays Critical and Clinical*, especially the first chapter, "Literature and Life." Deleuze briefly gives some examples: Herman Melville, Thomas Wolfe, Franz Kafka, Louis-Ferdinand Céline, etc. Laurence Sterne could certainly constitute a valuable addition to that list. The term 'diagnosis' means collecting symptoms and establishing distinctions between them (*dia*) and then producing a body of knowledge (*gnosis*) that can later be used critically in order to enhance life. Following Deleuze in this respect, my claim is that, among other functions, literature helps us discover for ourselves new possibilities to relate to myself, others and, if one chooses to believe in it, to the divine.

⁴ I am mainly thinking of books like Thomas Keymer, *Sterne, the Moderns, and the Novel*. The title of Keymer's book is, however, somewhat misleading. He places *Tristram Shandy* in the context of other 18th Century novels. His erudition is impressive, but the enterprise hardly original. I believe that it is high time someone studied Sterne's book as a 21st Century literary text, which it unquestionably is.... Of course, asking that question implies first asking oneself what a text is, what the act of reading and of constructing meaning consists in, and how we can relate to documents coming to us from the past.

⁵ Freud admitted as much at the beginning of *Delusion and Dream in Jensen's "Gradiva"* (1907): "The poets are our precious allies and their testimony is to take into careful consideration, since they usually know also a quantity of things between sky and earth that our philosophy doesn't suspect. Particularly in the knowledge of the spirit by far they surpass us, because they go to sources that have not been yet open to science. [...] In their knowledge of the mind they are far in advance of us everyday people, for they draw upon sources which we have not yet opened up for science". *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 9:8.

world and hopefully develop new possibilities of life. Otherwise, why would we go on reading it? Certain not to amass a body of knowledge on 18th Century British literature...⁶

Sex is at least one of three areas of Sterne's novel that haven't generated in-depth studies⁷, together with writing (do we need a wound or an accident in order to feel the need to write?) and language (Sterne writes after Locke, and — just like David Hume⁸ — he develops in his own way a number of potentialities of British empiricism). My subject will be manhood. It is difficult not to recognize that Sterne's characters (and his narrator who is also a character) lead us to ask questions about identity and our place in society. The reasons why I chose Sterne are basically threefold. He was a most inquisitive mind and did not seem to harbour too many prejudices. Secondly, he lived at a turning point, that is broadly speaking between the 17th Century and the 19th Century. I mean that he was relatively free to use his mind the way he wanted. Religious conflicts and the need to take sides were over. On the other hand, capitalism and imperialism had not yet imposed their mark on English society. (The South Sea Bubble had been a failure, as Tristram's father painfully knows, and that kind of scheme seemed to people at that time to be a

⁶ I am thinking of Richard Rorty's contribution to Umberto Eco *at al*, *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992. See his article, "The Pragmatist's Progress." To summarize his point, we could say that there are basically two reasons why we read literary texts. First, we may wish to arrive at a scientific body of knowledge about the text, in the same way as a biologist tries to discover facts about the germs in his or her test-tube. That is the approach which is usually followed in schools and universities. We commonly say that our conclusions must be as objective as possible. We could call this approach the point of view of God. You look at an object from the outside and endeavor to discover the truth about it by means of induction and/or hypotheses and deductions. The approach is unquestionably legitimate. Interpretative semantics especially has made a lot of progress over the last twenty years. (An excellent example of this approach can be found in François Rastier's own brand of interpretative semantics, including a full consideration of the cultural components of texts and of course of their fundamental ambiguity. See his 1997 *Meaning and Textuality*. A good interpretation covers as many details as possible. Conversely, the author of a good interpretation—a student or an instructor—must not project himself or herself upon the text. The aim of an interpretation is to be as objective and unbiased as possible. In other words, we wish to reach an interpretation that will be considered true. Truth in this respect means an exact correspondence between the text and what we say or think about it. Intuitively, one feels that something essential is missing in such an approach of literary texts. It is certainly not sufficient in itself. The problem is that it simply ignores the question is why in the first place why read books, why we think, talk, dream, possibly quarrel about books. There is thus a second, completely different reason why we read literary texts. Rorty speaks of pragmatism in this respect. Books and especially literary books have something to do with us, with our bodies, our minds, our desires, our unconscious, about what is most individual, personal and specific in us. Besides, we all know that a book doesn't have one meaning. The meaning of a book is not something fixed for all eternity. It changes over time. Homer or Shakespeare certainly did not foresee the implications that we find today in what they wrote. (Well, who knows after all...? They were really great writers!) It is true to say that the cultures, groups and sub-groups to which they belonged were extremely different from our own cultures. It would thus seem that a pragmatic approach to literary texts could prove more relevant than one focusing solely on interpretation. By relevant, I mean that that approach would be close to the way literature actually functions. In other words, a text—or at least some aspects of it— has to become actualised by a reader—that is, it has to exert an action on the reader's mind and/or body.

⁷ The problems raised in this paper have practically never been touched upon in the abundant critical literature devoted to *Tristram Shandy*. A welcome exception is Dennis Allen's excellent contribution. See Dennis W. Allen: "Sexuality/Textuality in *Tristram Shandy*." The question is also dealt with, though in a much more superficial manner in Ruth Perry, "Words for Sex: The Verbal-Sexual Continuum in *Tristram Shandy*."

⁸ There are unfortunately few extremely studies of the links between Sterne and Hume. The two men knew each other well. They had met in the *Salons* of the Encyclopédistes in Paris and the Scottish philosopher is said to have declared that *Tristram Shandy* was the best novel he had ever read. My contention is that Sterne is at least as bold and original as Hume when it comes to push to the extreme the consequences of Locke's empiricist intuitions. There would appear to be only one article that really broaches the problem. See Christina Lupton, "*Tristram Shandy*, David Hume, and Epistemological Fiction."

thing of the past... In addition, Black people have souls, as Sterne's narrator asserts several times. Blessed period...) Thirdly, Sterne was confronted to an almost imperceptible evolution in society. He obviously could not name it. The phrase 'Industrial Revolution' appeared in the 1840s under the pen of Friedrich Engels, then later that of Arnold Toynbee. Yet, Mr. Shandy is a small, impoverished country squire lost somewhere in the middle of Yorkshire who simply needs to enclose the common known as Ox-Moor (IV/XXXI) in order to exploit it... The Industrial Revolution has begun. Mr Shandy is the man who started it. Laurence Sterne thus did not know the phrase 'Industrial Revolution', yet he shows the symptoms and connected them to a number of personal and social problems. For Mr. Shandy, just like for his son, "the time looks out of joint." I will offer that maybe we still read *Tristram Shandy* today because in our way we also feel that the time is out of joint, that our identity is a problem and not a certainty, and that simply "the times, they are changing..." and so are we. It is probable that, for instance, Herman Melville felt the same malaise in the 1850s when he saw America losing its values before being swallowed by the American Industrial Revolution too, or William Faulkner in the 1920s when the American South emerged from something not very far from the Middle Ages. Tristram is not only a cousin of Hamlet, but also a cousin of Pierre and Quentin. By which, I mean that *The Life and Opinions of Tristram Shandy* is of course a 18th Century novel, but also that it is a book that offers a number of essential truths about life, gender, identity and society. In other words, it is a modern book, that is to say a book that makes sense beyond the context in which it was written⁹.

My question is thus why we are so often tempted to rename Sterne's novel and call it "The Fall of the House of Shandy"? Why does the author paint such a dismal picture of a family whose elder son dies unmarried and the second (our narrator) is sexually impotent? More importantly, why doesn't the father seem to care about the loss of the name of his family?

fathers and the teleological dream

Put in a nutshell, Sterne clearly doesn't believe in the stability of reality. For him, it is most unlikely that self or world were given once and for all. In a sense, Tristram Shandy is the complete opposite of Tom Jones, to limit ourselves to an example everybody will

⁹ Does this idea need to be reiterated at every generation? The latest notable development on the theme is probably Jacques Derrida, *Limited, Inc.*. See especially the essay "Signature Event Context". Communication — which includes literary communication — is anything but harmonious. If one assigns to the interpretation of a text the aim of discovering the intention of its author, one is unquestionably the victim of illusions, especially if one believes that, with the discovery of what is seen as a truth — as Truth? —, the process naturally comes to an end. On the contrary, what should matter to us is the infinity of connections a given text can establish with an infinity of contexts that cannot be predicted. (A context of course involves a subject with a body, an unconscious, a personal history, etc. A context also implies being part of a community, not to say several sub-communities, which are all more or less characterized by conflicts. The Garden of Eden no longer exists...) Why try and place *Tristram Shandy* primarily in a 18th century context, especially as, it should be noted, there are hundreds of antagonistic 18th century contexts... A given text is most certainly made up of a large number of layers of details. That is a point no-one disputes. The problem confronting literary research should be to determine, for instance, in what way the conflicts we discover in a text belonging to the past helps us make sense of our own contemporary conflicts.

understand. Tom possesses an essence. Fielding's novel relates the discovery of that essence. Its hero perceives — correctly or not — situations, obstacles, and then he reacts to them, and thus acts. What matters is always what is achieved next. Indeed, the plot of the novel lists a series of items Tom lacks, and, at the end of the book, he finds himself in full possession of his rightful name, identity, house, fortune, etc. He then also enjoys social recognition and of course he has gained a wife, love, and happiness. It also goes without saying that his children will perpetuate his (rightful) name. Tristram reaches none of these things at the end of Sterne's book. Indeed, at least on one point, the ending of Sterne's book is perfectly clear: Tristram is a problem. He never understands the present situation. He never really acts. The sole possibility for him is to keep running. We don't even know where he physically is, apart from the fact that he has been given some sort of hospitality near Toulouse in the South of France where he is in the course of writing volume VII of his novel. We only surmise that he is (still) alive. Barely... He no longer has a home. Exile is the only world the adult Tristram knows. Sterne unquestionably refuses to write a novel which describes the discovery of a hidden truth. For him, neither our bodies, nor our identity are stable. The same is true of space, objects, and more generally of society and history which are just as problematic. If asked, we may suppose that a philosopher like David Hume would explain that Tom Jones relies on habits. Henri Bergson, as for him, who in the first half of the 20th Century revolutionized the way we think about time, would speak of sensor-motor mechanisms. Tom Jones possesses an intuitive advance knowledge of what he has to connect in order to achieve a result. On the contrary, Tristram Shandy just doesn't know what comes next. In fact, he rarely looks towards the future. (When he does, it is to try and ward off death). On the contrary, he plunges into the past. He does so in a completely non-teleological manner. The time is out of joint and Tristram is a latter-day Hamlet. Time, identity, manhood, and meaning elude him. With Sterne, there are no happy endings. There are no dénouements. There are only knots and problems — and time doesn't stop. In other words, he seems to be a paramount example of the writer who reveals the absence of teleology.

It follows that in his day *Tristram Shandy* clearly broke with a number of traditions. (That is most probably the — epistemological? — reason why we still value Sterne today. He is first of all the man who breaks with traditions, who asks us not to take anything for granted). Judging from the novel, it looks as if the 1750s represented an important turning point in English society. Said very briefly, a certain facile optimism had gone. Time no longer was a colourless medium. It had become a problem, which means that Tristram doesn't live in any sort of smooth chronological temporality. His mind keeps constructing connections between the future (into which he is running away in an attempt to escape the hand of death) and the past (into which he plunges in an endless quest to try and seize upon his origin). He is virtually never in the present. Of course, we may wonder to what extent he is typical. Maybe, Tristram is just an unlucky little fellow. The problem is that chance is meaningless by definition. There is nothing you can say about it. Or, maybe, his life cannot proceed by means of sensor-motor mechanisms as the world has

changed, which would then signify that Tristram is not an exception. He is out of joint because the time is out of joint, that is because his society and the values of that society are undergoing a crisis. Can we say that Sterne was aware of that crisis, even though he could not come up with a name for it? In other words, speaking of manhood also implies taking societies — and more generally politics — into consideration. (No man is an island... Sterne may not have read Donne, but that was something he certainly was fully aware of.) What could people do in the new context in which they found themselves? Walter Shandy is a failure. Elizabeth Shandy, *née* Mollineux, chooses resistance in her own unassuming manner. Tristram, as for him, tries to escape— as if exile had become now the fate of modern man.

When he tackles these problems, Sterne's favorite technique is systematically ironical. In his case, the technique always implies two movements: a pronouncement (usually by the father) which is juxtaposed by what actually happens in reality: the father was wrong, or he failed miserably. In *Tristram Shandy*, fathers and uncles are made to ridiculous. That is of course good old comedy. But the problem is also ideological: Patriarchy is based on an illusion. Walter Shandy constantly defends very traditional conceptions. At the same time, his family is destroyed, he simply has no power, and in addition he never appears as a paragon of manhood himself. It is true that the narrator never seems to criticize his father. Yet, readers who look closely at the details of the book and at their implications never fail to understand that the author has embarked on a thorough enterprise of deconstruction of patriarchy.

Walter Shandy happens to be a father. It's a position you find yourself in. The position has little to do with biology, as we learn early on in the novel that it is most unlikely that Walter is Tristram's 'biological' father. (More about that vexed problem later). Is he Bobby's father? Maybe he is, maybe he isn't. The book doesn't offer any evidence either way. We may thus safely assume that Sterne wanted to show that fatherhood is something that has to do with the roles you play, the power you exert, the rights you enjoy and the (very few) duties you have to perform. Walter is very thorough and systematic in his exercise of his fatherhood. Or, rather, we should say that Sterne is very thorough and systematic in the way he portrays Mr. Shandy, his pretensions, and the failures that never fail to follow.

In this respect, Mr. Shandy is a complete 'father.' To use our 21st Century parlance, he combines theory, practise, myths, symbols, and — what we now call after Wittgenstein — 'language games.' The theory comes from Robert Filmer, the 17th Century political writer whose *Patriarcha, or the Natural Power of Kings* (1680), advocating the divine rights of kings, remained a best-seller well into the 18th Century. Walter especially borrows Filmer's idea (I/18) according to which the king was the father of his country. Walter simply reverses the metaphor: the father is king in his family. There remains to be seen if Filmer's ideas only represent an ideal for Walter, or if they are actually put into practise. (Again, more about that later...) In any case, Walter knows that power is always better exercised in families and in societies when it is accompanied by symbols. Kings

have crowns inherited from their ancestors. Walter, as for him, has boots — also inherited from his ancestors (III/22). The shift from head to feet is perhaps not entirely significant, or, rather, it wouldn't be, if Corporal Trim had not damaged the hereditary symbol in order to improve Uncle Toby's bowling green. How unfortunate! In addition, Walter suffers perhaps one of his greatest defeats when the parson arrives to christen the new baby (and future narrator). Here again, the father of course bequeaths his 'family' name, but it is also among his prerogatives to choose his son's christian name without asking anyone else's opinion, least of all that of his wife. In the end, however, the child is not called Trismegistus, but Tristram. How *triste*...

One must recognize that things got to a bad start as far as Tristram's conception is concerned. I mean that it was certainly a bad start for the narrator. He repeatedly insists on that point. But it was also a resounding defeat for Walter. Sex education had not yet been invented in those days, but it was amply sufficient to read the wise Hippocrates in order to learn everything you always wanted to ask about babies. It was thus widely believed in the Middle Ages that what we call today the father's sperm was in fact some fluid carrying among other things the humunculus, that is to say a miniature image of the human to be born. Of course, the little man was modelled on his father's image, in the same way as man is made in the image of God. (The fact was Hippocrates was not a Christian was seen as irrelevant...) Why then, when little Tristram was officially conceived on Sunday, March 25th, 1718, did Mrs. Shandy proffer the second most famous quotation in English literature (after *To be or not to be*...): "*Pray, my dear, [...] have you not forgot to wind up the clock?*" (I/1)? Mr. Shandy consequently loses a lot of the concentration he understandably needs to perform his monthly marital duty. The narrator then supposes that the poor humunculus did not reach its destination in the mother's womb in the best of conditions (thereby creating the first broken line for which the text is famous, as if straight lines were only an illusion)¹⁰. More seriously, one may wonder why a woman (who, as the text points out, was like all other respectable women of her time and never asked questions) should suddenly ask a question... Well, didn't we say that *Tristram Shandy* is mainly a book about questions?

In any case, the distinction is perfectly clear. Men use language. Women keep mum and obey. It's all very neat and traditional. Mr. Shandy is a master of what we now call the 'performative,' which is a language game that seems to represent a sort of ideal for him. How to do things with words... The novel contains two very interesting examples. The first has to do with the christening of the baby, which ends in complete discomfiture for the father. The second consists in a complete transcript of the Shandys' marriage contract. The soon to be Mrs. Shandy not only says "I do," but she also has to consent to a very long series of obligations concerning her body, the way she should deliver babies, her rights (very few) and her duties (several pages). Any reader of the book knows, however,

¹⁰ Readers interested in an original reflection on straight/broken lines and sexuality can turn to Michael Hardin, "Is There a Straight Line in This Text?: The Homoerotics of *Tristram Shandy*."

that things never go as planned. It is a case of men's power over women's bodies, or perhaps we should say, of men's power *versus* chance. Chance wins.

Walter Shandy's personal conception of identity rests on a contrast between men and women, the latter being of course — as everyone knows — inferior and — as we will see — possibly unnecessary. In point of fact, the crisis comes from the father. It is as if he was unconsciously planning the end of the Shandys. Things begin in a very traditional manner. For instance, he considers that women are but “*venters*” (IV/29). Walter uses the old spelling of the French word “*ventre*,” meaning belly, a rather derogatory term to refer to his wife's womb. Indeed, the father is an old pedant who believes that he is a great scholar and he worships the Ancients, especially when he looks upon conception in terms of humunculuses (I/1). Of course, if the soul and the identity of the baby come from the father, the mother's role is only to provide it passively with food and warmth inside her “*venter*” for nine months. The fascination Walter Shandy derives from the debate on inheriting at the Visitation Dinner will not come as a surprise (IV/29). It is perfectly established that a child will inherit from his parents after their deaths, but the object of this learned controversy is to ascertain whether parents may inherit from their child if the latter dies first. The discussion strangely concerns mothers, as if fathers did not exist. The problem is here to limit the rights of mothers. The answer is: a mother may not inherit from her child, for the reason that, if the child is obviously of the blood of the mother, the mother is (obviously?) not of the blood of the child... For these men, it has basically to do with a problem of blood, or rather seed: the child did not beget his mother.

Walter Shandy thus pushes to its extreme a male-centered logic and he does not hesitate to take the last step when he states that the world could certainly very well live without women. Is sex necessary? We have to recognize that Walter is never without a theory. In this respect, he actually proposes two. Two is always better than one... Walter's immediate purpose is to try and prevent Toby from marrying the widow Wadham. Walter first concedes that sex is indeed necessary (IX/33), but only for society which needs to continue to exist and thus requires its members to produce children. Walter says that he is unable to understand why people associate sex with other notions. It is only a need, just like life food or sleep. No less, no more. The problem is that people usually associate it with modesty and hide in order to have sex. They are of course wrong. It is in fact not different from war which is also something necessary. We make war publicly. We should also make love publicly, if only to remove any special privilege that might be attached to it. People also (rightly) associate it with passions, which in Walter's view very clearly indicates what is wrong with it. Passions turn us into animals or fools (the same thing, of course...) And passion is linked to women who will always spread confusion and chaos in society unless they are maintained in their proper place.

Walter Shandy's second theory is freely adapted from Plato's *Symposium* (VIII/33). He proudly explains to his brother that there are two kinds of love. One is of course superior and the second inferior. The first comes down from Heaven along a golden chain and it creates in us a taste for truth and philosophy. The second, however, is part of

nature. It is the love that Venus created and that appeals to our senses. Walter praises the first one without any hesitation. The conclusion is unavoidable: with heavenly love, there is no place for mothers... There is no place for procreation either. Walter's conclusion is absurd. And the correct conclusion readers of the novel are supposed to arrive at is that implied by Sterne: mothers are at least as essential as fathers.

Walter is a man who lives for his ideas, his 'hypotheses.' Just like Friedrich Nietzsche one hundred years later¹¹, Sterne knows that there is no language without metaphors. Even Locke, who kept saying that he disapproved of metaphors, needed his wax, his *tabula rasa* and his lantern¹². Walter Shandy has a strange compulsion to repeat almost systematically the word 'engender.' In his case, engendering seems to have become a man's job. Walter keeps thus conceiving and engendering ideas (Cf. for instance II/7, II/9, VI/2.) An perfectly explicit passage speaks of an idea of his "as notable and curious a dissertation as ever was engendered in the womb of speculation; —it was some months before my father could get an opportunity to be safely deliver'd of it." (II/7). The House of Shandy is thus the seat of two pregnancies: the mother's and the father's. The latter never needed a woman. Men can conceive on their own. An old immemorial dream has come true...

Are women necessary? Walter has no hesitation. For him, the principle appears to be satisfactory established. At least, in theory. Sterne did not have to read Sigmund Freud to know that supposedly rational principles have very often extremely little to do with real life. Maybe that is due to the fact that the novelist was a true empiricist and that he knew that it is preposterous to separate the mind from the body. It would appear that, intuitively, Sterne discovered what Freud called repression, a concept which has always to be considered in connexion with its consequence: that which is repressed always returns. Walter represses women in his theories and, to a lesser extent, sex. They return with a vengeance. That is a truly universal phenomenon, equally shared by men and women. No difference then between the two sexes in that respect? The two nuns of the Andouilletts instinctively and very precisely knew what this is about (VII/23). Careful readers also usually notice the strange habit Walter Shandy has of displaying that most peculiarly tendency of his to rub his hand over his cod-piece when a problem tickles his mind (especially when he raves against sex...). Hasn't Walter Shandy reinvented the art of masturbation, as well as the just as old art of hiding it? And masturbation may not be a truth universally acknowledged, but is unquestionably a secret practise unanimously shared. Uncle Toby too has repressed what we today would call his libido, but it returns when he is on his bowling-green. It is as if he too had unconsciously discovered how easy it is to have sex without a woman. His model town is in fact always the same basic

¹¹ Jacques Derrida reiterates that most necessary — though slightly paradoxical — conclusion in relation to Nietzsche in his famous essay, "White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy" in his collection *Margins of Philosophy*. In Walter Shandy's case, metaphors are not an ornamental figure of speech. They reveal indubitable truths about his deep personality.

¹² Locke introduces the lantern metaphor to illustrate his theory of knowledge in his *Essay*, Book II.14.9. Sterne alludes to it in *Tristram Shandy* III/18.

structure which is modified to suit the cities mentioned in the Gazette bringing the latest news from the war on the Continent. It is simply made up of four walls with a hole inside, the whole being surrounded by a (most public) hedge. Toby is his true brother's brother. Walter said that sex was like war. Toby makes war and love at the same time. His main (daily) hobby-horse consists in firing with his cannon into the hole. When the war ends with the Peace of Utrecht, Toby has to give up his bowling-green. He then focuses his libido on the widow next door. At least for a short time... A real woman, however, is not a fit companion for Uncle Toby.

That is a point Sterne understood perfectly. To a large extent, his book is an attempt at answering a most crucial question: what is a couple? In it, couples constitute a sort of formal system. It all starts with the preparations for Mrs. Shandy's confinement. There are symbolically two levels. One should in fact speak of the two floors (stories?) of the house: three men downstairs (Walter, Toby, and Dr. Slop) and three women above (Mrs. Shandy, the maid Susanna, and the midwife). These two antagonistic worlds which have nothing in common. More generally, there is actually something strange in Sterne's book in that there are no genuinely real heterosexual couples in it. The real couples are male. One is made up of the father and the uncle. It should never be forgotten that it is Uncle Toby who suggests to his brother to draw up the very constraining marriage contract. Understand that women's bodies are not to be trusted... In addition, he admittedly may seem to be criticizing his brother's follies and 'hypotheses,' whistling "Lilliburlero" in order not to be obliged to listen to them, but in key moments the Uncle unobtrusively takes his brother's hand behind his armchair. Male solidarity never fails. The other couple is of course that of master and servant, Toby and Trim (T & T?) They share the same values. It looks as if it is the servant who is teaching the master. In this respect, it is very illuminating to examine Trim's sex life. We are told of two different episodes. The first concerns a Béguine in Belgium who looks after him when he is wounded. In a famous scene, she caresses his thigh, her hand slowly moving upward. Suddenly, the narration stops. Where did the hand stop? We will never know. In any case, the nun disappears from the novel and from Trim's life. That nun was obviously an admirable nurse, as have always been a lot of other Roman catholic nurses, though probably in the case of nuns people normally don't associate them with pornographic connotations. What then was so special with Trim's nurse? The text spends a lot of time telling us that she was a Béguine, that is that she belonged to a minor religious order whose members were allowed to marry. Is that detail redundant? Why didn't Trim just meet a more traditional nun?

The answer to that question seems to lie in the second episode of what we know of Trim's love life, or rather, sex life. When Toby starts courting the Widow Wadham, it goes without saying that Trim also starts courting her servant, Bridget. Another formal system is here constituted. Being a perfect gentleman, or should we say the owner of a libido, Trim takes the young woman for a walk at night-fall. He offers to show her Toby's mock fortifications (that he actually built himself), especially the bridge, which

unexpectedly breaks down under their combined weights. Is the accident symbolic? (Sterne never wants us to take things at face value, and one does not see why there should suddenly be an exception) Was Bridget the happy (or unhappy?) loser of her virginity on that occasion? The question is surely pointless. The narrator won't tell us. On the other hand, what happens next is important. Bridget disappears from Trim's life and from Sterne's book. The pattern is apparently here the same as that of the Béguine. When they eventually go visiting the Widow in her house, the Corporal makes an impassioned speech to his master which he accompanies with a flourish of his cane. The meaning of his gesture is immediately expressed clearly in the book: man will only be happy when he is a bachelor. In this way, Trim manages to get Toby to look with nostalgia towards the bowling-green. It is no surprise that Toby's subsequent attempt at proposing fails. (Besides, Trim keeps repeating that marriage is always associated with danger. He especially likes reminding everybody that his brother married a Jewish person in Portugal and was later arrested and tortured by the Inquisition). The real couple will be reunited after the danger, and T. and T. will spend the rest of their lives together. Toby has been a good pupil. Trim has been a good teacher¹³.

coitus interruptus, bis repetita, & ad nauseam

Sterne's novels is about the symptoms of a crisis. The crisis doesn't just concern one person. It is not limited to one family. It seems general, as if not only people were sick, but society as well. Did Sterne feel that the 1750s represented a turning point? In any case, gone is the teleology of Tom Jones *et al.* In Fielding's novels, sex and procreation are ultimately linked, and, in the end, personal happiness for those characters that have merited it and the principle of the continuation of society are reconciled. In other words, sex affords personal pleasure and at the same time children are produced and they will enable society to continue. Kierkegaard would contend that the aesthetic principle (the

¹³ One of the most remarkable features of Sterne's narrative technique is the way he juxtaposes viewpoints. It is of course clear that some of these viewpoints are expressed in words — men's — whereas others have to be carefully reconstructed by readers who are forced to read between the lines if they wish to understand that second category of viewpoints — women's. In the novel men are particularly blind. They usually are the mental prisoners of the past. On the other hand, someone like Mrs. Shandy is unquestionably on the side of life, as opposed to her husband who proves constantly unable of adapting to changing times. A first contrast is easy to notice at first reading. Women care, which is certainly a very traditional role for them. For instance, when Tristram's penis is nearly cut, his father us usual launches into a series of learned speeches. Women do not separate the mind from the body. Another way of freeing oneself from these sterile scholastic distinctions? Mrs. Shandy is also curious, which is something her husband finds extremely difficult to understand. He berates her when she spies on Toby who is about to enter the Widow's House (VIII/35 & IX/1). He believes that her intentions betray some kind of unhealthy lust. In fact, we are later told that her eye is perfectly pure, without a single speck of desire in it. Her curiosity is about life, marriage, possibly children. Perhaps her greatest act of treachery against her husband's power and (at the same time) her greatest feat in expressing herself lies in the child's hasty christening. Mr. Shandy is summoned in the middle of the night by the maid Susanna who explains to him that the baby's face is black and that he has to be immediately baptised before it dies. The maid then rushes to the mother's parlour at a speed the father cannot follow. His pressing problem is that at that time of the night he doesn't have his breeches and that it will take him a fair amount of time to put them on. When the father arrives, it is too late. Not for the baby, who strangely looks now perfectly pink and healthy, but for the name. We reach here a nodal point of the novel. I refer to Ralph Flores's suggestive remarks in Ralph Flores, "Changeling Fatherhood", in *The Rhetoric of Doubtful Authority*.

point of view of the individual, i.e. moments of intensity) and the ethical principle (marriage and continuity) are united¹⁴. Or, rather, he never said such a thing. As the title of his most famous work implies, it is *either* aesthetics *or* ethics. For Sterne, strangely enough, it is, however, *neither... nor...* Is then Tristram an 18th Century Hamlet unable to love a woman and also unable to produce children and an heir to the House of Shandy? There apparently is something rotten in Yorkshire...

Maybe one handy way of describing the relationships between sexes in *Tristram Shandy* could be to borrow that famous pronouncement that the French psycho-analyst Jacques Lacan kept repeating *ad nauseam*: “Il n’y a pas de rapport sexuel”¹⁵. Will we also say that there is no sexual rapport? In fact, Sterne is a hundred times more pessimistic than the French psychoanalyst. Lacan never intended to say that there is no sex. There are bodies connecting and interpenetrating each other. What he meant was that there is no rapport between genders, and more specifically that men and women will never communicate, let alone discover some sort of communion in the sex act. It is as if they were not on the same wave length (to use our trite 20th Century phrase) when their bodies touch and give them sexual pleasure. The idea that the two partners see the same things or images at the same time is an illusion, like for instance that of the androgyne in Plato’s *Symposium* whose two halves could be reunited if one could find the right partner. Individuals are isolated and exile is their inexorable fate away from a home that no longer exists and that perhaps never truly was a home. Do we need to add that love is an empty word? Did such a thing ever exist outside cheap popular novels?

There is something far worse in Sterne’s book. Even sex doesn’t exist... Sexual intercourse never ever succeeds. That indeed could be a general law which we might deduce from the book. One of the consequences of that failure is that society will no longer be able to reproduce itself. Such is the crux of the crisis: people no longer believe in society. In this respect, the novel raises an extremely important question (and doesn’t answer it): why is there a bend sinister on the door of the Shandy coach? There should evidently be a bend dexter as the family is legitimate. We learn that the painter made the mistake. The problem is that Mr. Shandy never bothered to have his coat of arms rectified. It is as if he had accepted the fact that his name doesn’t matter and, if it disappeared, that would not appear to be a problem. Lacan would say that Walter Shandy does not believe in the Name of the Father... Mrs Shandy doesn’t either. Nor does Tristram... As a consequence, the family falls apart. Belief is what holds the world and families together...

¹⁴ Søren Kierkegaard in what is certainly his most famous opus, *Enten-Eller* (1843, translated into English as *Either/Or*).

¹⁵ “Il n’y a pas de rapport sexuel”. All along his life, Jacques Lacan kept returning to this formula. Readers interested in its implications and developments are advised to turn to the published version of his Seminar XX, *Séminaire XX: “Encore”* (1973-1975), pp. 131-132. Lacan adds by way of explanation: “Le rapport sexuel est ce qui ne cesse pas de ne pas s’écrire.” (Sexual rapport is what which never stops not writing itself.) There is little doubt that Laurence Sterne would have heartily approved: he literally never stops writing about sexual relationships in order to tell us that no such thing will ever take place...

Interestingly enough, when Sterne writes about his male characters, there is always something that remains indecidable. Are they sexually impotent? The question is repeatedly asked in relation to Uncle Toby. There is no need to insist. The father is another case in point. It is most likely that Tristram is not his biological son. What about Bobby? We will never know. The only thing that seems to be certain is that the Shandy bull is impotent, which constitutes a bit of a problem in a story that on its last page claims to be a “cock and bull” story... In *Tristram Shandy*, they shoot cocks and bulls, don't they? And when a bull is no longer a symbol, a man is no longer a man. The problem is probably linked to the wound. In its own way, it appears as a primal cause. And yet, in itself it is nothing, an accident, a rock that flew when a wall was shattered by a cannon ball at the battle of Namur. Yet the wound reverberates throughout the novel. It is decidedly exceedingly contagious, not in a medical sense, but symbolically. The family is sick, as is probably the whole society too. Poor Tristram is regularly wounded: his nose is smashed when he is born, part his penis (which part?) is severed by a window, his lungs are consumptive, and he appears to be impotent. (Jenny, his lady-friend, is very understanding in that respect). Even the name intended for him suffers a blow when he is christened Tristram instead of Trismegistus (the Greek equivalent of the Egyptian Thoth, the God of Truth who also incidentally invented writing)¹⁶. The name and the penis... They are placed exactly on the same level. It is a sort of curse. These people will not inherit a name, only impotence and the wound. Perhaps, we should say it in more philosophical terms: they will never be complete. Only Trismegistus was complete.

It follows that *Tristram Shandy* can be read as a long collection of instances of *coituses interruptus*. Things start at the beginning when Mrs. Shandy asks her famous question. (Do I need to remind my faithful readers that the two previous months, the two spouses could not have their monthly intercourse as Mr. Shandy was suffering from sciatica, which is indeed apparently a most common (and contagious?) ailment, as the widow Wadham's husband also suffered from it with the consequences one can very easily imagine !) Then examples accumulate. Maybe we should not include the mad Maria of Book VII. It is however true that she became mad because she was prevented from marrying the man she wanted. Uncle Toby helps Le Fever, a dying soldier, who lost his wife one night when he was having sex with her... (VI/7) The Roman General Cornelius Gallus suffered the same misadventure, except that it was he who died (V/4). In France, the family later hears the story of two lovers separated by “cruel parents, and by still more cruel destiny,” Amanda and Amandus. When they were at long last able to be reunited, they both fell dead... (VII/31) Book IV begins with the long tale of Julia and Diego who finally become reconciled in Lyons after a long exile away from each other. What can they possibly do when they meet again? They look into each other's eyes, but if they look up, their chins clash, and when they look down, so do their foreheads... (IV/1) Their eyes try to establish a relationship, but their bodies won't allow it. This technical (and symbolic)

¹⁶ Some of these ideas are alluded to, but never really developed in Ross King, “*Tristram Shandy* and the Wound of Language.”

problem is of course caused by Diego's nose which is inordinately long. Julia originally went away because she could bring herself to believe that that nose was real. She thus brought about the crisis. (A nose is a nose, the narrator insists. No-one of course ever imagined it could be a metaphor for another bodily organ... Cf. V/1) Crises are always brought about by a lack of trust, an inability to believe. Would Trim then be the exception that confirms the rule? He admittedly does not belong to the gentry, and consequently does not have to follow aristocratic principles such as starting a family and perpetuating his name. He certainly does not start a family with Bridget, and, in his first sexual adventure, the nun's hand stops short of his groin. Always the groin...

Tristram's adventures in the 21st Century

My original question had to do why we go on reading *Tristram Shandy* today. Are we 21st Century Tristrams, the way it is possible to be a 21st Century Hamlet (or the way Tristram was to all intents and purposes an 18th Century Hamlet?) I imagine some of us are. I suppose that that is occasionally my case, the way it can one day be true of anyone else, when our psychological make up and the social context in which we find ourselves invite us or forces us do so. I have first addressed a problem of semantics, trying to find in the wealth of details that constitute the novel as many implications as possible concerning psyche and society. The problem is also linked to questions of pragmatics. How does the text help us look at ourselves and at the world? It is undeniable that when we read, we find abstract patterns, oppositions, displacements, questions, etc. that may lead us to discover new possibilities of life (if of course we wish to open ourselves in such a way...) Marcel Proust, who is so close to Laurence Sterne, expressed the point in a very convincing way. In a passage of *Remembrance of Things Past*, Proust's narrator remembers that, when he was a child at Combray, he had seen ready-made glasses in the window of an optician's. In fact, that sort of glasses which don't require a doctor's prescription can still be found today in our supermarkets. Of course, you have to try on a lot of them before you find the one that fits your eye-sight. Books are like these glasses. They enable us to see reality a little better. If you prefer, they offer a sort of framework that leads us to discover distinctions and patterns of which we had not been aware before. We see things that were there outside or inside ourselves but that we had not noticed. What is important is the notion of interaction. What you see depends of the world of course, of the glasses evidently, but also of that great mystery which is yourself, your consciousness and your unconscious¹⁷.

There is no doubt that Proust is Sterne's brother. His book, exactly like *Tristram Shandy*, is a quest, or a *Bildungsroman*, if one prefers. It deals with the education of his

¹⁷ I borrow this reference from Gilles Deleuze's classic book, *Proust and Signs*. Deleuze offers us a wonderful insight into the possibilities inherent in *Remembrance of Things Past*. It is to be noted that Deleuze always felt a strong attraction for American pragmatism. He repeatedly said that William James was a genius in philosophy, in the same way as his brother Henry was a literary genius. On the possible links between James and Deleuze, the following article will prove very suggestive: David Lapoujade, "From Transcendental Empiricism to Worker Nomadism: William James", *Pli*, 9, 200, 190-199.

protagonist¹⁸. In other words, it looks towards the future, and not towards the past as a lot of people mistakenly believe. In Sterne's book, the wound is an accident. In itself, it represents a meaningless cause. Its only function is to start a process, to get the characters to find a meaning for it, and construct their lives accordingly. Its real meaning is thus in the future. It has to be re-invented all the time. Should we say that the wound is what makes associations of ideas necessary? We know that *Tristram Shandy* and its quest mainly proceed by means of associations of ideas¹⁹. Two logics are possible, whether one chooses to look at things in an empiricist way or not. Sterne has made his choice. He is a disciple of Locke and a contemporary of Hume. The great invention of empiricism, as it was developed by Hume in his *Enquiry Concerning Human Understanding*, was not so much that ideas come from our sensations, but that our mind produces new operations all the time in order to connect our ideas. What matters first and foremost has to do with these operations. They do not reproduce innate models. Tristram's quest offers a good example of these mental operations. A non empiricist logic, on the other hand, would decide that objects possess a predetermined meaning: Tom Jones is the nephew of Squire Allworthy. All that is needed for the novel to end is to uncover that truth. Gilles Deleuze — playing on the sounds of the French language — says that that is the logic of the “*est*” (*to be*), and that we are sure that we will eventually find the meaning or essences of things²⁰. On the contrary, an empiricist logic stresses the “*et*” (*and*): thinking is a quest that piles up operations one after the other. The meaning of my life is thus “the wound and *a*”, then “the wound and *b*”, *c*, *d*, etc. This open-ended quest will only stop when I die. (Not everyone will agree. Some people possess deeply imbedded certainties about themselves, the world, and God. It would be a tragedy if their lives were suddenly to cease being strictly repetitive. Sterne, who admittedly was a Church of England parson, did not seem to harbour such certainties. He clearly relished questions, puzzles, quests, and new viewpoints).

Apart from his dazzling talent and sheer sense of fun, we still read Sterne today because he tells us what a turning point is, and more precisely what the symptoms implied

¹⁸ Such indeed is the main point made by Gilles Deleuze in his book on Proust's *À la recherche du temps perdu*.

¹⁹ Locke introduced the principle underlying the associations of ideas in II.33 of *Essay Concerning Human Understanding* (1690). Locke believed that most of them were to be avoided, as they were due to “chance” or “habit,” and thus did not faithfully reflect the outside world. The theory really became then an essential component of British empiricism with the publication of David Hume's *Enquiry Concerning Human Understanding* in 1748. Hume's greatest contribution to philosophical thought was to have focused, not on sensations, but on the mental operations going on in our minds. He proved to be a revolutionary when he showed that (to quote Gilles Deleuze's own handy summary): “relations are external to their terms.” It may be interesting to note that Deleuze, who is, with Henri Bergson, France's greatest empiricist, devoted his first published book precisely to the philosophy of David Hume, *Empirisme et subjectivité* (translated as *Empiricism and Subjectivity*). Sterne's contribution is very well documented in Chinmoy Nanerjee, “*Tristram Shandy* and the Association of Ideas.” See also Peter M. Briggs, “Locke's *Essay* and the Tentativeness of *Tristram Shandy*.”

²⁰ Gilles Deleuze, drawing his inspiration from David Hume's empiricism, develops this point at the beginning of the second part of his *Dialogues* (with Claire Parnet.) The two words are pronounced exactly in the same way in French. The function of “*est*” (*is*) is to attribute essences, that we suppose have always already been in existence. It is inseparable from the notions of being, whole and unity. On the other hand, “*et*” (*and*) invents new relations, it is on the side of multiplicities and is synonymous with life which never stops trying to escape ready-made, artificial distinctions.

in turning points are and in what way we can arrange them in order to make them significant. We all at one moment in our lives find ourselves in that type of transitions when we lose our bearings and we no longer know whether we belong to the past or the future. What values should we then adapt? In what way should we act? In Sterne's case, it would seem that, with the advent of the 1750s, things would never be the same. Sterne's males have for instance nothing to do with Fielding's studs who discover their true place in society. The 18th Century was without questions a century of social and personal experimentation. Experimentation however had largely exhausted itself in 1750 and doubt was beginning to replace it. Later, urbanization and the Industrial Revolution imposed their hold and, after that, the 19th century marked the triumph of capitalism (in the economic field) and of patriarchy (at home). In the 19th Century, people knew where they belonged to. They had to. This problem is precisely that which Tristram and his father have to face: they simply no longer know where they stand. Mr. Shandy is a former merchant who became a country squire and who now finds that he can identify with none of these two roles. He has very little money left, and his legitimacy is constantly and painfully questioned. (When the Aunt Dinah doesn't marry her coachman, symbolically both the squire's mare and bull prove to be sexually impotent...)

The problem hinges around Tristram's father. He is a failed father. He neglects the mistake on his coat of arms. A coat of arms is of course meant to be a sort of "badge," if not in this case of courage, at the very least of manhood and aristocratic legitimacy. Your arms represent your identity in the eyes of others. More specifically, what follows is that symbolically the Shandy family is a family in which the Name of Father²¹ is no longer something children have to accept and cling to. Tristram appears to be a genuine bastard who will never learn the name of his real father. Home disappears and life becomes synonymous with exile for him. Should we conclude that this break is ultimately caused by the weakness of a father who lives in the past and finds his only pleasure in quoting and repeating scraps of speeches made by famous ancient philosophers, and who moreover is unable to adapt to changing patterns in society at a time when the cash nexus is becoming the only value that matters? All he can do is enclose his common. Paradoxically, he keeps harping on traditional values, but he never puts them into practise. In other words, what Sterne seems to be telling us is that what is important is not what you say or think, but what you do. It is not your values, but your actions. Mr. Shandy never acts.

Apparently, the Shandy family has been unable to maintain a balance between what we might conveniently call the father's side and the mother's side. The father preaches a complete negation of the body and the passions. His only refuge is language, preferably empty words out of touch with reality. The mother, as for her, is conscious of the importance of sex, life and fertility. Of course, she is not allowed to express herself. How could their child find any sort of stability thanks to which he/she will be able to

²¹ Just as he did with his negation of the "sexual rapport," Jacques Lacan returned to the concept of the "Nom du père" all along his life. Its first official appearance seemed to have been in his Seminar devoted to psychoses (1956-1957, published in French as *Séminaire III*, "Les Psychoses," Éditions du Seuil, 1981.)

build his/her identity? Tristram is thus characterized by an inability of connecting the law and his desires. He is never supported by the Name of the Father, which certainly explains why he doesn't believe in his father and why he is constantly making him look ridiculous and inefficient. It is as if he did not have a father. It is also as if he could not be a father himself. The last autobiographical passage of the novel (VII/43) ends with an alternative: *Viva la Joia!* versus *Fidon la Tristessa!* These Languedoc peasants surrounding Nannette enjoy life and its pleasures innocently. Tristram (curiously?) doesn't stay with them. He runs away as quickly as he can. His name is Tristram and his fate is *tristesse*... (That is to say something sinister, as the Latin etymology implies. He will never sit at the right hand of God. Like Cain, he will roam the earth until the day of his death). In addition, as Tristram is unable to effect the union of his desire and the Law, he can only enjoy pleasures that conform to his own private law. It is as if, long before Sigmund Freud, Laurence Sterne had discovered the aetiology of perversion²². It is unquestionable that the male Shandys — Tristram, his father and his uncle — cut a most strange figure in the 18th Century. They steadfastly ignore sexual intercourse and procreation. For them, sex is mainly something that has to do with language and wit (at least for Mr. Shandy and his son). Do we need to remind ourselves that one of the key lessons a man of the world like Walter Shandy teaches (twice!) his brother Toby (III/31) is that a woman possesses two sides, or rather two “crevices?” Which is the good one? Why this obsession for sodomy, which in fact is an obsession for the idea of sodomy? As far as Tristram is concerned, perversion seems to be a problem of fetishism. In the key scene with Nannette in France, the question is thus: the hair or the skirt? And, of course, the difficulty with the skirt is that there is a slit in it...

a year in Languedoc

The scene between Tristram and Nannette is undoubtedly a key moment of the novel (VII/43). It is part of what the narrator calls his “*PLAIN STORIES*.” What seems to be at stake in these brief four pages is the way the subject encounters the others: the countryside which might be supposed to be empty contains more life than London! What sort of relationships will Tristram establish with the people he comes across by chance on his road? Among these, there are especially a lot of members of the opposite sex... Strangely enough (or not strangely enough?), strictly nothing happens. Maybe, readers are the victims of romantic clichés? When Tristram meets Nannette... What do we expect? Or, maybe, we have to recognize that we have become familiar with Sterne's book, and we are sure that the scene will be pornographic... The answer is that it is erotic, but definitely not graphic. Everything is hidden and no sexual rapport is possible.

The passage is important as it reveals to us a structure of desire. It shows precisely how perversion works, without telling us anything about Nannette. Nothing objectively suggests that she might have been sexually attracted by Tristram. She is apparently simply

²² Freud analysed the notion in his famous 1927 article, “Fetischismus.” One of the reasons why Freud devotes so much attention to fetishism is that its structure provides an abstract model enabling us to understand all perversions, and more particularly the role the subject towards social Law plays in it.

enjoying herself after her day's work. The only textual detail mentioned in this respect concerns "a spark of amity" for Tristram. Nothing more. Besides, there is another couple present: a brother and her sister. Shall we assume that, for the young peasants, the whole episode is entirely innocent? The young man plays his flute. Well, in some cases, a nose is a nose... (Cf. the narrator's warning in his tentative "Chapter on Whiskers," V/1.). Here, a flute is a flute... In other words, it is a question of point of view. For the Languedocian teenager and his sister, it is a flute. For the narrator, it is not a penis, but it could be one... The problem has nothing to do with anatomy, but with words and modal verbs.

The passage is thus important because it reveals what today we would call Tristram's unconscious. The narrator is systematically represented as a split self. Before accosting Nannette, he "kicks off one boot into this ditch, and t'other into that." At the same time, he rebukes his mule who is curiously enough put off by the young peasant girl... Are we supposed to remember that, for Tristram's father, an ass represents a person's body? Nannette paralyzes Tristram's unconscious. In any case, the narrator retorts to his mule, "'Tis very well, sir, said I — I never will argue a point with one of your family, as long as I live." We dutifully note that Walter spoke of an ass. His son has a mule, by definition born of an ass and a mare. Mules are of course sterile. What "family" was then the narrator speaking of when he addressed the poor animal?

The symptom is here. Nannette has a body. She is a body, the slit, the possibility of genital sexuality. In addition, and perhaps foremost in Tristram's case, women are irretrievably linked to time. Tristram is running away from time and death. If he stops and stays with Nannette (a fantasy, as we saw, since nothing suggests that she requires more than a dancing partner), he knows very well that time and death will immediately catch up with him. Woman forces you to become part of two systems of differences: a vertical one which says that you have a father and that you will be a father in your turn, and a horizontal one, which says that it takes a man and a woman to achieve the aim of procreation. Tristram cannot accept either the sexual difference or the difference between generations.

The obsession is systematic. Tristram expresses it in a very moving way when he evokes Jenny. Who is Jenny? Answers vary in the course of the book. Mistress? Lady friend? Muse? We will say, she is *the* Woman. He needs her, he possibly invents her in order to talk of Woman. He thus explains: "I will not argue the matter: Time wastes too fast: every letter I trace tells me with what rapidity Life follows my pen: the days and hours of it, more precious, my dear Jenny! than the rubies about thy neck, are flying over our heads like light clouds of a windy day, never to return more every thing presses on whilst thou art twisting that lock, see! it grows grey; and every time I kiss thy hand to bid adieu, and every absence which follows it, are preludes to that eternal separation which we are shortly to make." (IX/8). For Laurence Sterne, one conclusion at least is perfectly unambiguous: woman is time.

The narrator speaks in virtually the same terms of the young Janatone, the inn-keeper's daughter of Montreuil, near Calais, in Northern France (VII/9). This young

woman teases the narrator with the stocking she is threading. Or does she? The occupation is fairly innocent — and for her probably necessary. Maybe the narrator is imagining things, or would like us to imagine things. He tells us that he is tempted to draw her in “the wettest of draperies.” Then, he strangely departs in a hurry. The following chapter immediately broaches the subject of death he is trying to shake off his scent. In the purest tradition of fetishism, it would appear that, for Tristram, Janatone is synonymous with a leg, or a stocking. In addition, like Nannette, whom she foreshadows, she hides and reveals — at least in his fantasy — part of her sexual organs, viz. her breasts. Nothing could be clearer a symbol of both sex and procreation than breasts... Finally, Tristram decides that he will not try to paint Janatone any further. He would very much prefer to describe the local church. It is made of stone and pretty impervious to the passage of time. On the contrary, as he says of that poor young woman, “thou carriest the principle of change within thy frame.”

Later, much later, Sigmund Freud will explain to us that perversion is the subject’s ultimate defense against madness²³. Sterne had already guessed the truth. There are at bottom three positions: i) sanity, psychological balance, social integration, a position very few people inhabit. ii) madness and death, always a danger in the world of *Tristram Shandy*. iii) perversion, wit and language trying to ward off death and the horror of it. Locke was perfectly clear. Judgment reproduces reality. (That is an essential component of the first conception of empiricism: knowledge derives from our senses). Sterne knows, however, that you cannot reproduce reality, you cannot always and only be a husband and a father. Wit, as for it, implies mental operations not necessarily connected with the world outside our mind, or for that matter with innate, immortal models.²⁴ (That is the second conception of empiricism: knowledge is produced through new, original relationships constructed by our mind). Of course, it affords a lot of (selfish?) pleasure²⁵. With Sterne, perversion is always a matter of wit and language. And, with these famous endless sexual innuendoes, it has been giving readers a fair amount amount of personal pleasure for about two centuries and a half.

The Nannette episode is without any doubt a most fascinating passage. Most of it reads like a dream sequence. Causal links between actions are in particular conspicuously absent. How is the tress undone? Things appear and disappear, and..., and..., and... Is this picture a temptation? The fleeting temptation of normality? The temptation of a

²³Cf. Sigmund Freud’s essay on fetishism mentioned above.

²⁴ In his *Essay Concerning Human Understanding* (Book II/11/2), John Locke, who unhesitatingly prefers judgment to wit, says that judgment “separating carefully, one from another, ideas wherein can be found the least difference, thereby to avoid being misled by similitude, and by affinity to take one thing for another” whereas wit as “lying most in the assemblage of ideas, and putting those together with quickness and variety, wherein can be found any resemblance or congruity, thereby to make up pleasant pictures and agreeable visions in the fancy”. Howard Anderson’s old article is still extremely worth reading in this respect. See Howard Anderson, “Associationism and Wit in *Tristram Shandy*”, *Philological Quarterly*, 48/1, Jan. 1969.

²⁵ In *Either/Or*, Søren Kierkegaard, who most probably never read *Tristram Shandy*, opposed in the same way the ethical posture (marriage and procreation) and the aesthetic posture (moments of personal pleasure and intensity). Kierkegaard knew perfectly well that these two postures cannot be reconciled (except by religious faith, a belief the Church of England minister Laurence Sterne apparently does not entertain in his novel).

world which no longer exists, a world in which the dissociation between pleasure and society, wit and judgment had not yet taken place. It is certain that the narrator depicts some sort of Golden Age in the South of France, a pastoral universe such as the poets “in better days” would have painted. Nymphs and swains don’t need to work, they play music and dance. Disease (the prevalent semantic field of the novel) is here completely absent. It is important to note too that, in the narrator’s imagination, these four pages abound with circles: the mulberry tree, the ring of pleasure, the dance — a “*roundelay*,” of course — with Nannette which lasts “seven years” (should we say a most symbolic figure, as, in a cyclical conception of time, life starts again, maybe not after the seventh year, but always after the seventh day?). The narrator feels the temptation: “Why could I not live and end my days thus? Just disposer of our joys and sorrows, cried I, why could not a man sit down in the lap of content here — and dance, and sing, and say his prayers, and go to heaven with this nut brown maid?” The fantasy is old like the world. The earth is a loving mother. On the other hand, happiness means enjoying pure and innocent relationships with a pretty young woman... It is almost a cliché... Womb and/or heaven, Sterne rediscovers the two oldest dreams of mankind: regression as escape.

Tristram is of course having a dream, and only a dream. The dancer are “carousing,” that is dancing in a carrousel (if one stretches the etymology a little to add one additional circle to the text), or indulging in a bacchic orgy of sex and alcohol (to respect the correct etymology) ?

The slit in Nannette’s petticoat is still visible when the narrator runs away.

A crisis is a series of symptoms that impose themselves upon us. Nothing coincides, myself, the others, society. There are different temporalities that will never be united²⁶, Nannette’s present, the narrator caught between past and present, etc. There are territories which will always fall away us, as if exile was man’s true fate. A crisis happens when we become conscious of these gaps, these rifts, these slits that will never ever be bridged. The slit is not only in the girl’s petticoat at the end of Book VII of *Tristram Shandy*, it is irretrievably in my body and in my mind.

WORKS CITED

- ALLEN, Dennis W., “Sexuality/Textuality in *Tristram Shandy*”, *Studies in English Literature*, #25, 1985.
- ANDERSON, Howard, “Associationism and Wit in *Tristram Shandy*”, *Philological Quarterly*, 48/1, Jan. 1969.
- BANERJEE, Chinmoy, “*Tristram Shandy* and the Association of Ideas”, *Texas Studies in Literature and Language*, 15/4, Winter 1974.

²⁶ From an etymological point of point, the Greek “*crisis*” means a turning point in a disease. Nothing will be different ever after. More precisely, and as a consequence, the word points to the fact that you can now discern, distinguish, separate (that is the meaning of the word) two things, two levels, and of course two temporalities. A crisis always implies that it is no longer possible to connect.

- BRIGGS, Peter M., "Locke's *Essay* and the Tentativeness of *Tristram Shandy*", *Studies in Philology*, #82, 1985..
- DELEUZE, Gilles (with Claire Parnet) *Dialogues*, Paris: Flammarion, 1977. English transl. *Dialogues*, London: Althone Press, 1987.
- DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris: Éditions de Minuit, 1993. English transl. *Essays Critical and Clinical*, University of Minnesota Press, 1997.
- DELEUZE, Gilles, *Empirisme et subjectivité*, Paris: Presses Universitaires de France, 1953. English transl. *Empiricism and Subjectivity*, New York: Columbia University Press, 1991)
- DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris: Presses Universitaires de France, 1964. English transl. *Proust and Signs*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000
- DERRIDA, Jacques, *Limited, Inc*, Paris, Éditions Galilée, 1990. English transl. *Limited, Inc*, Evanston: Northwestern University Press, 1988. [The text devoted to John Searle is also published in *Margins of Philosophy*, Brighton Harvester Press, 1982.]
- DERRIDA, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris: Éditions de Minuit, 1972. English transl. *Margins of Philosophy*, Brighton Harvester Press, 1982.
- ECO, Umberto *at al*, *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- FLORES, Ralph, "Changeling Fatherhood", in *The Rhetoric of Doubtful Authority*, Ithaca: Cornell U.P., 1984.
- FREUD, Sigmund, "Der Wahn und die Träume in W. Jensen's 'Gradiva.'", 1907. English transl. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (ed. James Strachey, 24 vols., 1953-74), 9:8.
- FREUD, Sigmund, "Fetischismus", *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, #13, 1927. Engl. transl. in *International Journal of Psychoanalysis*, #9 1928.
- HARDIN, Michael, "Is There a Straight Line in This Text?: The Homoerotics of *Tristram Shandy*", *Orbis Litterarum*, 54, 1999.
- HUME, David, *An Enquiry Concerning Human Understanding*, 1748, repr. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- KEYMER, Thomas, *Sterne, the Moderns, and the Novel*, Oxford: Oxford University Press, 2003.
- KIERKEGAARD Søren, *Enten/eller*, Copenhagen, 1843. English transl. *Either/Or*, Princeton: Princeton University Press, 1987.
- KING, Ross, "*Tristram Shandy* and the Wound of Language", *Studies in Philology*, 92/3, Summer 1995.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire*, Livre III, "*Les Psychoses*", Paris: Éditions du Seuil, collection "Le Champ freudien," 1981. English transl. *On Feminine Sexuality, The Limits of Love and Knowledge*, New York, Norton, 1998.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire*, Livre XX, "*Encore*", Paris: Éditions du Seuil, collection "Le Champ freudien," 1975. English transl. *Seminar III: Psychoses*, New York, Norton, 1981.

- LOCKE, John, *An Essay Concerning Human Understanding*, 1690, repr. Oxford: Clarendon Press, 1975.
- LUPTON, Christina, “*Tristram Shandy*, David Hume, and Epistemological Fiction”, *Philosophy and Literature*, 27/1, April 2003.
- PERRY, Ruth, “Words for Sex: The Verbal-Sexual Continuum in *Tristram Shandy*”, *Studies in the Novel*, #20, 1988.
- RASTIER, François, *Meaning and Textuality*, Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- STERNE Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, nine books, 1760-1767. *The Florida Edition of The Works of Laurence Sterne: Tristram Shandy*, volume III, ed. Melwyn New, Gainesville: University Press of Florida, 1984.

LE CORBUSIER, AN ARCHITECT ON THE WAY TO THE EAST: IMPRESSIONS AND DRAWINGS

Rocío Peñalta CATALAN¹

Abstract

In May 1911, the architect known as Le Corbusier, set out on a journey to the Eastern part of Europe and he finally arrives to Constantinople. This travel, which can be placed in the romantic tradition of the Grand Tour, will have an important influence on his future work. In his adventure across the Mediterranean and Eastern Europe, the architect will the starting point for the creation of a modern architecture based on the analogies and the re-reading of the universal patterns guessed in the classic art.

Keywords: Le Corbusier, travel writing, Eastern Europe, Grand Tour, architecture.

Introduction

In May 1911 Charles-Édouard Jeanneret, better known as Le Corbusier,² decides to travel throughout the Eastern part of Europe until he finally arrives to Constantinople. This adventure belongs to the Romantic tradition of initiation and formative travels which European young artists and writers used to do for accomplishing their academic instruction.³ The purpose of this article is to point out to what extent this experience of instruction, initiation and discovery through Eastern Europe will have a clear influence on the future works of Le Corbusier, both in his architectural projects and theoretical reflections.

At the beginning of the 20th century there were two institutions on Western Europe, the academic and the polytechnic, dedicated to the teaching of architecture and both of them counted on with the collaboration of well-known architects in whose workshops apprentices could complete their instruction. In this context, Charles Édouard Jeanneret (1887-1965) is instructed in painting, drawing and engraving, and he also acquires some basic knowledge on architecture at the Advanced Course in Art School at La Chaux-des-Fonds, thanks to his teacher and trainer Charles l'Éplattenier. In 1908 the young Jeanneret collaborates at the Parisian workshop of Auguste Perret, pioneer in the use of concrete for the construction of buildings, and two years later, in 1910, he begins

¹ Universidad Complutense de Madrid

² Le Corbusier was a Swiss born theorist of the architecture, designer and painter who later became a French citizen. He is considered as one of the most celebrated exponent of the Modern Movement of the architecture – together with Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Alvar Aalto y Ludwig Mies van der Rohe–, and one of the most influential architects of the twentieth century. Le Corbusier is a French name. It translates into English as ‘the crow like one’. He chose this name in 1920. *Cfr.* Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier*, Madrid, Taschen, 2007.

³ The Great Tour that got its highest apogee in the eighteenth century consisted of a travel across Europe that young men, mainly British but also from other European nations used to undertake in order to accomplish their academic and vital formation with new experiences, by knowing other cultures and approaching to the great classical and Renaissance art works both in Greece and Italy and searching for the exotic of oriental regions. *Vid.* Bruce Redford, *Venice & the Grand Tour*, New Haven and London, Yale University Press, 1996.

to work as a designer at Peter Behrens' workshop, in Berlin, where he would meet Mies Van der Rohe.⁴ In spite of the theoretical and practical instruction that he acquired, Le Corbusier is to a great extent a self-educated artist. For this reason his travels, either the current one we are describing or the one he did previously, in 1907, through Italy, accompanied by his friend Léon Perrin, are essential phases in his formation.

During his first travel to Italy, that Le Corbusier undertook after finishing the advanced course in La Chaux-des-Fonds, he goes across Lombardy, Tuscany and Veneto, visiting cities such as Milan, Genoa, Florence, Pisa, Siena, Bologna, Raven, Ferrara, Verona, Padua and Venice.

Italy was a traditional destination for the formative and initiation travels of European young intellectuals. Since ancient times Vitruvius, Wilars de Honecort, Alberti, Palladio and the Academy promoted the direct knowledge of architectural master-pieces situated in the cities of Tuscany, Veneto and the north of Italy.⁵

Le Corbusier does not travel at random, he uses traveller, aesthete and philosophers' books together with the suggestions of his professor L'Eplattenier as a guide to trace his itineraries. So he goes over the main places of the architectural history following Ruskin, Taine and Palladio footsteps in their works, *Mornings in Florence* or *The Stones of Venice*; *Le voyage en Italie*, and *The four books of architecture*, respectively. The young Jeanneret plans this travel as a heroic crusade searching for universal truth and knowledge, as a pilgrimage searching for himself and the absolute.

*"When I was 19 years old I went to Italy for breathing the air [...] after this long travel that lasted for about one year, where I pilgrim free with my rucksack on my shoulder, free of improvised initiatives, I went over the countries on foot, on horseback, by ship, by car, facing up to the diversity of races [...] I acquired this conviction that a new century was there, in the twentieth century, and also that everything that was being done it was already revolutionary; that a continuous movement, forward, without return [...] epoch after epoch, leads, to its hour, to the nations towards a point which is ahead, ahead".*⁶

The architect does not hesitate to praise this adventure, presenting himself as the lonely hero facing a strange and hostile world, pioneer in charge to open unexplored paths to art and architecture. So, some years later, in an interview with Robert Mallet, referring to his first client and what he himself did after finishing the project of Fallet House, Le Corbusier explains, *"Il m'a donné la commande de sa maison; j'avais dix-huit ans quand j'ai eu la commande; je l'ai faite de dix-huit à dix-neuf ans. Après cela je suis parti à travers le monde*

⁴ Guadalupe Salazar González, "Barragán y Le Corbusier, dos caminos y lugares de encuentro", in *El proceso creativo: XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, edited by Alberto Dallal, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, p. 53.

⁵ With this aim, Colbert established the Prix de Rome in 1663, and the English monarch George III, in 1770, granted a travel-scholarship for the most brilliant architecture students (Salazar González, "Barragán...", *op. cit.*, pp. 67-68). We have no certainty about that Jeanneret had the benefit of that reward nevertheless he criticizes harshly the prize in his work *Vers une architecture* (1924). *Vid.* Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Les Éditions G. Crés, 1924, p. 145; translated by John Goodman as *Towards an Architecture*, London: Paul Getty Trust, 2007, p. 212.

⁶ Le Corbusier *apud* Salazar González, "Barragán...", *op. cit.*, p. 68. All the translations are of the author of this article.

pour continuer à prendre des initiatives”⁷ (He entrusted me his house; I was eighteen years old when I received the charge; I made it when I was between eighteen and nineteen years old. After that I went across the world to continue taking initiatives).

The expression “à travers le monde” results excessively ambitious for what it was really no more than a travel as the one so many students had begun conducted by their anxiety for learning and living new experiences. Nevertheless this vocabulary is very significant in the context of Modern Movement⁸ whose followers considered artists as a part of an intellectual élite that was predestined to inaugurate new times. As a matter of fact either reports or photographs taken in his travels invite us to consider that young Jeanneret travelled by himself but he was actually accompanied by his course fellow, Léon Perrin. In spite of that Le Corbusier did not mention anything about his fellow-traveller and always presented his journeys of youth as true heroic deeds.⁹

With the same solicitude in May 1911 he starts a second travel across the East of Europe that will take him to Constantinople. During seven months and parting from Dresden Le Corbusier together with his friend Auguste Klipstein, go across Bohemia, Serbia, Romania, Bulgaria, Greece and Turkey.¹⁰

In the course of this journey, Charles-Édouard Jeanneret takes a route notebook in which he registers his impressions, makes a lot of sketches and outlines some projects. Starting from these notes Jeanneret writes numerous articles, some of them will be published in *La Feuille d’Avis* of La Chaux-des-Fonds. Afterwards he organises and completes these texts until he fits them into a book titled *Le voyage d’Orient* that should be edited by Gaspard Vallete and published in 1914 in *Le Mercure de France*. Nevertheless the beginning of the First World War stopped its publication and the manuscript was forgotten among Le Corbusier’s files (pp. 9-10).

Fifty years after this journey, the architect decides to publish *Journey to the East*; he takes the text again, corrects and annotates meticulously it without needing to resort to

⁷ Le Corbusier *apud* Fernando Zaparaín Hernández, *Le Corbusier: artista-héroe y hombre-tipo*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1997, p. 38.

⁸ The Modern Movement is a current of international tendency that begins from the European vanguards at the beginning of the twentieth century and expands all through the twenties. The period between the Wars with regard to architecture was dominated by the commonly named International style. In an attempt for replacing the diversity and apparent confusion of the nineteenth century, the buildings constructed in this period are distinguished for some common characteristics: as a general rule they are composed by simple stereometric shapes, they have the aspect of unitary volumes, the essential materials of construction are concrete and glass and they have no decorative details. This tendency is based in the principle that architecture is ‘the unavoidable produce logical of cultural and technical conditions at that period’, and all those that shared this belief were considered exponents of a Modern Movement that was recognized in 1928 with the foundation of the International Congresses of Modern Architecture (CIAM). *Cfr.* Christian Norberg-Schulz, *Arquitectura Occidental*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 188.

⁹ Zaparaín Hernández, *Le Corbusier...*, *op. cit.*, pp. 38-39.

¹⁰ Between March and October 1911 they visited the cities of Dresden, Praga, Wien, Vác, Budapest, Baja, Giorgavo, Belgrade, Knajevaz, Naitscha, Bucharest, Tarnovo, Galvoro, Schipka, Kasanlic, Adrinopla, Rodosto, Constantinople, Daphne, Brousse, Mount Athos, Thessaloniki, Athens, Itea, Delphi, Patras, Brindisi, Naples, Rome, Pompei, Florence and Lucerne. *Cfr.* Le Corbusier, *El viaje a Oriente*, Barcelona: Laertes, 2005, p. 9. From now on in quotations referred to the same edition of the book only the number of the page will be indicated.

any other document. The first edition of this diary, a testimony of the author youthful discoveries, dates from 1965, fifty-four years after it was written.

The book gathers a fundamental experience in the configuration of Le Corbusier's architectural aesthetics, and he himself will consider the text as well as "*an important and significant documentation about the decisive year of his formation as an artist and architect*" (p. 10). Although he recognizes that at the time of his journey "*he still is not enough prepared to judge everything*".¹¹ Further on, he will resort to this rich file of drawings, sketches and annotations compiled along his youthfulness to abstract his experiences and observations, to establish some analogies and interpret them again.

This adventure along Eastern Europe allowed him to approach the great architectural works, sketching them, taking some notes from nature which is the preferred technique for the academic institution that fomented the mimicry and the sketch. At the same time Le Corbusier could know the architecture by testing it since, according to the polytechnic school, the architecture must not be taught, but it could only be learnt by means of exercises and personal experience.¹² So then Jeanneret managed to consider his youthfulness travels "*as an equivalent to university education in which he had joined together techniques, reflections principles and impressions that would help him to establish his own way*".¹³

Precisely the diary of his travel to the East comes across some intuitions and ideas that still would take a long time to be developed and applied to architecture and urbanism. Jeanneret begins his adventure as it was a mission related to the discovery of a characteristic architecture of modern era but "*taking root in the eternal values of the Antiquity*".¹⁴

During his stay in Berlin Jeanneret wasn't still really aware of the necessity of a modern architecture adapted to new times but he devoted his efforts to the creation of a regional style for the Jura's valley, his homeland. It is by the time of his travel across the East when it appears the first glimpses of Le Corbusier's later urban utopia based on classicism, ideal geometries and basic shapes. So as Fernández Cabaleiro expounds, "*A basic premise of Towards an architecture and its later production was clearly enunciated when he was twenty-four years old: the greatness of past inventions should be repeated no by means of imitation but through reiteration of constants and the pursuit of magnificence equivalent in modern terms*".¹⁵

Journey to the East

The annotations he takes in his diary *Le voyage d'Orient* reveal Jeanneret's interest in men's distinctive characteristics, cultures and landscapes of each one of the regions travelled across. The architect tries to understand and register each one of these details by means of conceptual sketches, drawings and synthetic comments.

¹¹ Le Corbusier *apud* Salazar González, "Barragán...", *op. cit.*, p. 68.

¹² Guadet *apud* Salazar González, "Barragán...", *op. cit.*, p. 53.

¹³ Begoña Fernández Cabaleiro, "Le Corbusier: una arquitectura para el hombre", in *Espacio, Tiempo y forma, Serie VII. Historia del Arte*, vol. 13, Madrid, UNED, 2000, p. 569.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 571.

¹⁵ *Ibíd.*, pp. 570-571.

Journey to the East is preceded by an inscription “to my brother, the musician Albert Jeanneret” whose portrait accompanied le Corbusier during his tour across Europe: “Your portrait did the journey from one extreme to the other –The Danube, Istanbul, Athens– among useless bit of papers in which it got lost; I had nothing to do with it. It was your portrait but not wholly. I sketched it without noticing you it, at Wald-Schenke of Hellerau, for 1910 Christmas [...]. In this way I visualized you and I think you are like this” (p. 13).

This inscription certainly carries out the function of a *captatio benevolentiae* because the author of the diary justifies the limited quality of the text by mentioning the fact that it was written for its publication in *La Feuille d’Avis* of La Chaux-des-Fonds, a task that prevented him enjoying completely his journey: “[...] these lines written for a public –who were not really interested– tarnished the enjoyment and disturbed the serenity I was invited in by all in those latitudes” (p. 13).

The book begins with a short chapter titled “Some impressions” in which Le Corbusier refers to previous moments of departure, he presents the reasons and objectives for his travel and reflects on the beauty of landscapes generated by modernity, where nature fuses with twentieth century urbanism and the new construction materials. “The great avenues flooded by greenness, covered with an asphalt so polished by cars as the west sun is reflected in an infinite line of fire marked out by one thousand of trees as black columns that seemed to me in certain moments like impressive creations” (p. 18).

Le Corbusier praises for this eclecticism opposite to romantic landscapes, medieval cities or traditionally admired constructions, so, according to the architect “there are overestimated fames” (p. 19). In his opinion “first of all, beauty is made of harmony” and that it is what he pretends to find in his journey to the East, “[...] Far from the Northern complicated architectures –answers to a sun persistent call, of wide lines of blue seas and big white walls of temples– to Constantinople, Asia Minor, Greece, to southern Italy [...]” (p. 19).

The first chapter, after this brief introduction, is a “letter to the friends of ‘art workshops’ of La Chaux-des-Fonds” in which he addresses to Léon Perrin –who had been his fellow-traveller for Italy four years before– “to speak about vessels, rustic vases of popular crockery”. During his stay in Hungary Jeanneret and Klipstein go across Budapest’s bazaars, the small towns of the Hungarian plain and the Serbian Balkans in search of craft pieces of ceramics, true models of a rural art that keeps out of fashions and the taste of last times. “We had to run away from the invader and contaminant ‘Europeanization’ as far as the quiet refuges in which the great popular tradition –becoming extinct and promptly sunken– survives” (p. 23).

So then Le Corbusier establishes differences between Eastern and Western Europe. Countries from the East still maintain traditional techniques of production, each object is unique and beautiful in spite of its imperfections; nevertheless in Western countries occupy the first place fashions and massive production, values that menace to expand all over the Continent and ‘contaminate’ the purity of rural art, an “amazing creation of aesthetical sensualism”. Jeanneret considers that art is superior to sciences, since it is capable of exciting the sensuality (p. 23). In this sense he offers an absolutely sensorial

description of vessels that with so much enthusiasm he has acquired throughout his travel:

“You know well these pleasures, to touch the generous belly of a vessel, to caress his graceful neck, and then to explore the delicacy of its outline. Then with the hands returned deep into the pockets and the half-closed eyes, to allow oneself to be enraptured for the enchantment of enamels, the splendour of yellows, the velvety texture of blues [...]” (pp. 21-22).

This worship for objects, for the perfection of its lines and shapes, for the harmony of its colours, is closely connected with the Purism, a pictorial movement initiated by the painter Amédée Ozenfant (1886-1966) and Charles Jeanneret himself, between 1918 and 1925, that afterwards it extended to the rest of aesthetical manifestations. The Purism pretends to achieve as maximum stylist purification as possible by means of the use of colours, lines and pure shapes. Thus, in that primitive art Le Corbusier detects *“the instinctive appreciation of the organic line”* on the part of *“the small town potter [...] whose fingers unconsciously respond to the orders of the secular tradition”* (p. 24).

In this comparison established by Jeanneret is the foreigner, ‘the other’, who takes advantage over the Western man, who gives up from his roots and traditions with the only objective to obtain economic benefits: *“what a contrast to set them up against the shapes [...] of an astonished silliness, conceived nobody knows by whom in the anonymity of the big modern factories; [...] I do not know either anything more lamentable than the present mania to disown the traditions without another purpose that to create the desired ‘novelty’”* (p. 25).

In search of these patterns of primitive art Le Corbusier and his traveller-fellow undertake *“endless deeds”*, they make *“marches and countermarches even under a torrential rain”*, –at torrid noon hour they travel over the small towns of the Hungarian plain and descend the *“Ali Baba caverns”* (p. 22). These expressions are a good example of the hyperbolic vocabulary with whose Le Corbusier presents himself as an adventurer hero, ready to face to the dangers of unexplored paths, characteristic terminology of the romantic travellers that searched for the roots of Western civilization in the Mediterranean. This was precisely the mission that Le Corbusier entrusted himself and because of that he travelled over Italy, Greece and Turkey, where still remained vestiges of great empires of the Antiquity.¹⁶

The architect admired the Mediterranean landscape, the rocky coasts, the blue sea, the whiteness of whitewashed walls and, at the same time, the contrasting vivid colours of the South of Italy and Greece, the morphology of small towns perfectly adapted to environment irregularities.

The voyagers decide to make a little detour in their itinerary in order to arrive to Istanbul from across the sea, *“in the classic manner”* (p. 83) and by this means to appreciate the beauty of the panorama that presents in front of their eyes.

“[...] we were on the bridge, completely aware, when the Seven Towers showed in outline. Then some small mosques appeared, immediately behind the big ones and the palaces of Bizantium; finally St

¹⁶ In following journeys, Le Corbusier will continue travelling over the classic world, in his visits to Algiers, Catalonia, The South of France –Provence, maritime Alps and Côte d’Azur– and Morocco.

Sophia and the Seraglio. In the end we entered into the Gold Horn, between Pera, dominated by the tower of the Genovese and Istanbul, spread with minarets –each one up on a hill, face to face. I felt a deep emotion as I had come to adore these places I knew how beautiful they were” (pp. 83-84).

The landscape of the Turkish cities excites a religious feeling in Le Corbusier that uses a sacred language in his descriptions: *“Pera, Istanbul, Scutari, a Trinity! Yes, because the Sweet Death has its altars in all of them and brings into an alliance the hearts in the same serenity, in the same hope”* (p. 85). In the same way Jeanneret describes the Turkish spirit, full of faith, serenity and hope, a soul that melts with the pink and blue of sky and sea landscape; but, at the same time, Turkish are full of rage and melancholy.

“I would say something about the Turkish soul [...]. There is serenity with no limits in it. We call it fatalism in order to diminish, let us call it just ‘faith’. It is a question of an unlimited and cheerful faith. [...] But what about their keen eyes and like eagle beak noses? They are traces of the storms that suddenly burst into real cyclones. It must be glorious the sight of their upsurges, of their unrestrained rage! A frightful and lacerating hydra burrows deeply into their pink soul; the excess of serenity causes affliction by means of melancholia” (pp. 88-89).

As a good architecture student, Le Corbusier never stops paying attention to the urbanism of Western cities. Near the edge, in Galata, houses pile up over and above and, for the narrow streets *“a populace of dockers and seamen drink mastic, sell the produce of fishing and eat garlic seasoned foods”* (p. 87). *“The piers of the Gold Horn are bad planned and the Mouth of the New Bridge is in a precarious situation; the streets precipitate into it [...].”* (p. 87) originating a funnel effect. In the way to Istanbul this ‘impure’ atmosphere that impregnates the streets and even the Allah temples is still perceived: *“the streets prostitute themselves renouncing its centuries of Turkish way of life selling at avaricious merchants”* (p. 87). Fortunately the passer-by can move away from this colourful town ascending through lined with graveyards and *türbes*¹⁷ streets in order to recover peace beside a beautiful fountain, a temple surrounded with cypresses or the wall of a garden that protects jealously the odalisques (pp. 87-88).

On Mount Athos, Le Corbusier discovers the sense of monastic life and experiments the true silence, he shares roof and food with popes and pilgrims by lodging at a monastery and admires the architecture of Byzantine churches. *“[...] I saw close by the first convent. [...] That vision endures as the most exciting, the most distinguished and beneficent. There was over there an arcade of ancient fortress and the smooth face of the wall catapulted the section of the cells with their galleries facing the sea, towards the celestial elevations”* (p. 154).

From his landing in the port of Daphne he imagines that whatever surrounds Mount Athos is full of significance. Landscape becomes a comprehensible symbolical geometry. *“In the irradiation of evening the pyramid of Athos appeared into sight from nowhere!”* (p. 151), Le Corbusier observes.

“I felt the incantation of these primary elements –the sea, the mountain and its immortalized by the Virgin symbol– and the intoxicating embrace of a wet nightfall that voluptuously emanated from that slope in warm fragrances adherent to so many new trees, to so many always symbolic species –mulberries, olives, figs, vines, huge thistles and the unalterable holliés–, and also some cypresses that surprised us

¹⁷ Monumental mausoleums of the Ottoman sultans.

higher up already, in a landing, after the sun remained silent, as if twenty gloomy sentinels were looking after that cloister [...]" (p. 153).

However, for Jeanneret the deepest architectonic experience of his journey was the Acropolis of Athens. "To see the Acropolis is a dream that we cherish even without aspiring to make it reality. I do not know very well why this hill contains the essence of artistic thought. I am capable to evaluate the perfection of its temples and I recognize there are not ones so extraordinary anywhere; and I have accepted a long time ago that this must be like the deposit of the holy guide, as a basis of any mensuration of art" (p. 189).

In Athens Le Corbusier visited the Parthenon every day for many weeks and he drew it from different angles and under different lights. The temple of the Acropolis turned out especially attractive for the architect due to the perfection of its geometry and its proportions. The ruins of Antiquity constituted the pattern of permanent values, so that is the reason why Jeanneret talks of universality.¹⁸

The Parthenon melts into landscape, reflects its colours, the architecture adapts perfectly to the orography of the terrain and the placing of the building has been carefully studied.

"From the top of the hill the closed contour girdles the temples by its steps and projects to the sky the distinctly tightened columns. On the slope of the road leading to the Parthenon, the stairs carved in the pure rock already interpose a first barrier. But the great marble steps hang over them as a decisive obstacle for the man climbing. [...] In the halfway point of the estuary in which deep the temple raises, the sun describes its trajectory towards the twilight; and in the midsummer heat, its solar disc at evening melts with the earth in the very axis of the building itself" (pp. 192-193).

The experience of the Orient as an architectural influence

The travels as well as the readings, some experiences and the influence of other architects and artists are essential for Le Corbusier's formation as an architect because they complete and even replace the formal instruction.¹⁹ To a great extent, his architectural work shows the knowledge that his initiation travels and youth readings provided him with. By means of symbolic analogies he recovers, in his following creations, the memories and annotations of his travels and visits to the emblematic places of architecture and he incorporates some historical references.²⁰

In this case the historical analysis of architecture is not only the simple study of antecedents but it pretends to serve as a basis for the creation of an architecture that adapts itself to modern postulates and generates new theories.²¹ It is known as *Zeitgeist* or

¹⁸ Fernández Cabaleiro, "Le Corbusier...", *op. cit.*, p. 569.

¹⁹ Salazar González, "Barragán...", *op. cit.*, p. 78.

²⁰ Already from the nineteenth century, the architecture theoreticians, as Durand, in his work *Recueil et parallèle des édifices de tout genre* (1800), proclaimed that imitation was not the proper method of architecture but this must be based on suitability and economy. In 1850 Reynaud, in *Traité d'architecture*, basing himself in the principle of no imitation suggests that the mimesis must be based on the feeling that shapes expresses but never in the shapes themselves as Le Corbusier will do in his first stage. *Cfr.* Salazar González, "Barragán...", *op. cit.*, p. 56.

²¹ Zaparaín Hernández, *Le Corbusier...*, *op. cit.*, p. 107.

‘age spirit’; that is to say that to each historical moment matches a determinate artistic and architectural style that must be correctly interpreted and assimilated in the construction of every building in order to avoid the revivals.

The Acropolis is of interest as long as it can be seen from the modernity. In this way Le Corbusier was inspired by the location of the Parthenon, dominating the landscape from above to decide the place and design of Ronchamp chapel (1958); whereas annexe chapels are an iconic analogy of Catalonian chapel he visited in 1928 and he had drawn a sketch of it. In 1956 in order to design the Shodam house, in Ahmadabad, Le Corbusier appeals to Florentine palaces he visited during his travel across Mediterranean Europe, especially to Guadagni palace (1490) of which loggias and Venetians he now adopts as a protection against a hot climate. In projecting residential houses, as the Savoie Ville or the Schwob Ville –also known as the ‘Turkish Ville’–, Le Corbusier refers to Italian villas designed by Palladio, securing a natural environment without adjoining, planning the building as a sculptural unity in the landscape.²²

Throughout his travel Le Corbusier admires the architecture in its relation with the environment and tries to understand the ways of life generated by this relation.²³ *“The place is the text in the architectural composition [...] in the travel (1911) [...] I found the architecture established in its place. And more than that the architecture expressed the place –speech and eloquence of man as lord of places [...] you can make to come in our houses [...] from the inside, your architectural work will join together with the place. But from the outside, it will make up”*²⁴

In his famous “five points for a new architecture” (1926), that defined the general proprieties of the functionalist building, Le Corbusier would develop, among others, the concept of relation between construction and landscape. Following these principles the building must rise on the terrain by *pilotis* and thus it got spatial continuity and free circulation; the *cover* is converted into *terrace*, which restores the union between the building and the surrounding landscape; the *endless window* opens the inner space and puts it in touch with the outside nature.²⁵

In the classical architecture Le Corbusier recognises constant structures or universal patterns that he will take as a starting point to establish analogies in the design of his buildings. These analogies are neither stylistic nor based in the shape or on the ornamentation, but that they start from those permanent values which the architect finds in the great architectural works from Antiquity.

²² Salazar González, “Barragán...”, *op. cit.*, p. 64.

²³ *Ibíd.*, p. 75.

²⁴ Le Corbusier, *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1993, pp. 29-30.

²⁵ Norberg-Schulz, *Arquitectura occidental*, *op. cit.*, p. 190. Le Corbusier applied these principles in his most important works by the end of 1920’ what determines his general architectural character: the suburb of Weissenhof (1927), The Palace of Nations in Geneve (1927-1928), The Savoie Villa in Poissy (1928-1929), The Swiss Pavilion in Paris (1930-1932).

Le Corbusier was a member of the Modern Movement that aimed to create an international architecture, a work of art of universal value.²⁶ Because of that the architect starts from these intuitively constant patterns of the classical architecture in order to find a unique model or type. This search, in the case of Le Corbusier, tended to the standardization, supported by prefabrication and influenced by the principles of industrialization, low cost, efficiency and a bigger volume of production.²⁷

His Citrohan house (1922) was the starting point of lengthy search for a standard housing, a process that culminated with the Marseille unity of habitation.²⁸ In the framework of machinist civilization Le Corbusier describes life of inhabitants of his projects, families-type who reside in *machines of inhabiting* putting up with depersonalization and standardization. The new housing, the *machine for inhabiting*, includes and even determines all possibilities of modern life.

*“Within art scope this depersonalization was translated into a taking of position by the Modern Movement for the object, the objective, the abstract, the objectionable, the shape without any kind of significance or relation with the external reality. We are in the presence of the object autonomy in relation with the subject. In fact we can distinguish the progressive abandonment of the human elements in art, of everything of subjective or transcendental may be in it. At the first moment whatever could only seem an aesthetical option on art and style carried out to a complete conception of man and his behaviours”.*²⁹

Le Corbusier identifies the depersonalized man with the artisan that acquires importance as opposed to the unique and personal artist. The work of art must not already pursue a platonic ideal of absolute beauty but it converts into another object-type. As it is already seen during his travel through the East, Jeanneret looked avidly for the pieces of craftsmanship, *“remains charged of history and idiosyncrasy of people who produced them”* but, at the same time, as the result of an anonymous production based on the application of standardization criteria. The artisan with his mass production becomes the motor for the society from the perspective of community.³⁰ This idea will end in the creation of Le Corbusier’s objects-type that should be used by the families-type into the *machines for inhabiting*.

Conclusion

As we have seen before, the initiation adventure of Charles-Édouard Jeanneret across the Mediterranean and Eastern Europe, his experiences, memories, notes and

²⁶ The objective of Modern Movement was to create an international architecture of a model unique. This idea of architectural autonomy facing the various and conditioning reality of context breaks with the historical memory and proclaims the function and utility as the only legitimate ways to generate the shape. *Cfr.* Zaparaín Hernández, *Le Corbusier...r*, *op. cit.*, p. 14.

²⁷ Salazar González, “Barragán...”, *op. cit.*, p. 62.

²⁸ Norberg-Schulz, *Arquitectura occidental*, *op. cit.*, p. 190.

²⁹ Zaparaín Hernández, *Le Corbusier...*, *op. cit.*, p. 63.

³⁰ *“In the inter-war period it emerges the taylorization Le Corbusier will be captivated by. The assembly lines of Ford factory in Detroit will become a point of reference of what might be the new artistic production, a precise repetition of objects-type, the art of objects of common use, open to all people, an anonymous art but a collective one”.* Zaparaín Hernández, *Le Corbusier...*, *op. cit.*, pp. 64-65.

sketches suppose an important baggage that will come to the surface in his following creations. In that way, by travelling towards the origins of the Western civilization, he finds the starting point for the creation of a modern architecture based on the analogies and the re-reading of the universal patterns guessed in the classic art.

Bibliography

- Cohen, Jean-Louis, *Le Corbusier*, Madrid, Taschen, 2007.
- Fernández Cabaleiro, Begoña, “Le Corbusier: una arquitectura para el hombre”, in *Espacio, Tiempo y forma, Serie VII. Historia del Arte*, vol. 13, Madrid, UNED, 2000, pp. 567-577.
- Le Corbusier, *El viaje a Oriente*, Barcelona, Laertes, 2005.
- Le Corbusier, *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1993.
- Le Corbusier, *Towards an Architecture*, translated by John Goodman, London, Paul Getty Trust, 2007.
- Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Les Éditions G. Crés, 1924.
- Norberg-Schulz, Christian, *Arquitectura Occidental*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- Redford, Bruce, *Venice & the Grand Tour*, New Haven and London, Yale University Press, 1996.
- Salazar González, Guadalupe, “Barragán y Le Corbusier, dos caminos y lugares de encuentro”, in *El proceso creativo: XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, edited by Alberto Dallal, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, pp. 47-89.
- Zaparaín Hernández, Fernando, *Le Corbusier: artista-héroe y hombre-tipo*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1997.

LABYRINTHS OF THE UNCANNY IN HESSE'S *STEPPENWOLF* AND KAFKA'S *THE METAMORPHOSIS*

Călin D. LUPITU¹

Abstract:

The present work is part of a larger effort of investigating the concept of man's ontological and ideological liminality – such as between nature and civilisation; beastly and divine; and private and public. The interest in literary representations of human liminality lies primarily with their collocation with the aesthetic and cognitive category of the monstrous, insofar as characters depicted as straddling the divides between such antinomies of the human experience personify the sense of the uncanny underlying the modern, urban civilisation. We pursue herein several aspects of the uncanny found within the labyrinthine conceptual structures in Hesse's *Steppenwolf* and Kafka's *Metamorphosis*.

Keywords: Labyrinth, liminality, *Metamorphosis*, *Steppenwolf*, uncanny

This paper belongs to a larger research corpus by the same author, throughout which the question of human liminality, whether in allegorical representations or in the context of social realism, is pursued particularly in the last two centuries in European literature. Of particular interest are literary representations of human liminality within certain labyrinthine structures paralleling the ancient one of the Greek Minotaur in modern urban redesigns. Such structures, coupled with liminal human figures, are instrumental in understanding the aesthetic and cognitive category of the monstrous as it registered in the ages in question, and serve well in understanding the sense of the uncanny underlying modern urban civilisation between abstracted rituals and alienation.

The following pages will extend the previous Anglocentric focus of that larger body of research towards German-language literature of the early twentieth century, investigating the uncanny found within narrative labyrinths in Hermann Hesse's *Der Steppenwolf* as compared with Franz Kafka's *Metamorphosis*. Written in interbellum Germany, Hesse's novel draws heavily on the life experience of its author and his socio-cultural milieu at a time where ideologies and paradigms were shifting and the traditional institutions and values were being challenged. Though not very successful or properly understood upon release and faced with significant censorship for its perceived negativity or amorality, Hesse's surrealist novel features extensive passages of bitter social and political criticism, chiefly antagonising the pedantic self-absorbed mediocrity of the bourgeoisie but also the continuous rise of German militarism. As such, *Steppenwolf* garnered visibly more interest some three decades later in the United States of America, in a similar age of searching for and of crafting new values, of spiritual experimentation and of a rising culture amalgamating “sex, drugs and rock'n'roll” with state power and repression. The staying power of Hesse's novel thus appears to be provided by the author's keen understanding of various negative aspects fundamental to the human

¹ University of Oradea, Romania (calin.d.lupitu@gmail.com)

experience at large, regardless of political and cultural climate, e.g. superficiality or egoism, but also by the overall optimistic message of the human potential for transcendence.

Its insightful depiction of the transitional spirit of interwar Germany, applicable to other societies prior or since, is also the reason for our having selected *Steppenwolf* for the present research. Hesse's prose – not unlike Kafka's – is poignant in revealing a universe of the uncanny in that transition, hiding beneath everyday details and occasionally surfacing without warning, but the particular 'flavours' of the uncanny experienced by their respective protagonists are greatly distinct. Harry Haller and Gregor Samsa, though more than ten years apart, are 'closeted' misfits of their surrounding bourgeois social order, which they both evade in surrealist ways. Yet while Samsa undergoes a form of inner collapse, removed from being a public servant, forced into seclusion by his loss of especially physical humanity and eventually sacrificing himself for his peers, Haller enjoys much greater freedom, to the point where his very freedom to roam about is his personal form of seclusion, as befitting his self-made persona of the steppe wolf. In both cases, however, the sense of the uncanny is allegorical of the social and technological changes their civilisation is undergoing, culminating in the 'monstrosity' and symbolic shape-shifting of the protagonists being representative of their alienation and their sense of fading humanity.

In Kafka's *Metamorphosis* Gregor Samsa epitomises the struggle of man against the bureaucratic apparatus and bourgeois socio-economic materialism – a draining and dehumanising battle which he cannot win – with an accidental and somewhat cynical happy-end revealing the true parasites and preaching self-reliance. On the other hand, in *Steppenwolf* the philosophical battlefield is internalised, departing from Harry Haller's initial image as a sociophobic recluse, of one who spurns society and wishes to have as little to do with it as possible, choosing instead to try and live in the world of Ideas, to that of a self-estranged man learning to cope with the multiple facets of himself, to enjoy the company of his peers and his own life. Caught in his family-providing daily office drudgery, Gregor Samsa has little time and energy to read and ponder abstracts as Haller does, but he also finds the uncanny peering at him from beneath the life of service he was forced into, and particularly from beneath the social identity thrust upon him, that of the thankless provider. When the social roles are reversed and it is his family's turn to deal with the literal bug, both his life and the pace of the narration slow down – perhaps also in conjunction with the new speed of his extra legs – as the warm darkness of his study turned lair allows for considerations on his identity and his social relations.

Paradoxically, Samsa's room becomes the last line in defence of his humanity, the externalised see of his surviving human emotions and sensibility. Most significantly, it is the space "critical to maintaining notions of self and identity"², where the spheres of the Self and the Other are opposed and clarified³. He is no longer able to use the room except as a den and scurrying ground, to hide from incomers or to amuse himself, but it is

² Matthew T. Powell (2008), pp. 129-142.

³ *Ibid.*

also where he attempts in vain to communicate with Grete and his mother, and where he protests the displacement and removal of furniture and of his favourite portrait from his living space. Gregor's adhesion to the status quo of his room signifies more than his desire for stability: it is a cry for attention and an attempt at demonstrating – to his family – and reaffirming – to himself – his enduring humanity. His living quarters thus remain, despite efforts by his family and their hired help to hide them or turn them into storage space for junk items, a liminal space where Gregor Samsa's identity is uncannily upheld, by reminding all present of the uncomfortable truth of the human mind present within the body of their 'bug in the closet'.

Similarly, Harry Haller's room, as presented in his own writing and as introduced in the preface by his host's appalled nephew, provides the reader with one of the earliest hints that not all is as it seems with the man. He is uncanny by way of his initial apparent duality, and by the lingering sense of the nephew's inability to fully describe him – both foreshadowing the multifold nature of human personality discussed later in the novel. Haller challenges bourgeois norms from the very onset, as he strikes the narrator as alternatively derisively aloof and childishly naïve. Their rare encounters offer the young man reasons to speculate that, profoundly bookish, the older man has perhaps grown unaccustomed to the presence of his peers or of basic commodities, which he seems to long for but also shy away from, and that his way of finding their neat bourgeois existence quaint is not mocking but admiring, with a sense of ontological disconnection. But while there are multiple moments when Harry Haller appears a highly neurotic abstraction – or even melodramatic satire – of intellectuals, key details provided by the three narrators throughout the novel tether him back to a plane of readership relatability. One such memorable detail is the state of his room, where piles of rare books are interspersed with emptied alcohol bottles and ashtrays – an obviously lived-in room opening a door into the character's uncanny by revealing his later embraced wilder side.

It is no happenstance that both Gregor Samsa and Harry Haller should have core aspects of their human and social identity hinging on and mirrored by their living quarters – the reflected space of their inner thoughts, where they are finally themselves behind the cloak of privacy. The difference is that Gregor's identity is clear to him but difficult to prove to the world, while Harry unwittingly shows the world what he is yet to discover about himself. The agglutination of the material triggers in both of them a spiritual reaction that sets them on the path to crystallising their identity – to self-discovery – reaching out of their liminal dwellings and all the way through the uncanny labyrinth of their urban surroundings.

For Gregor Samsa, that labyrinth is primarily a communications one, symbolic of the breakdown of interpersonal communication in “a world of violence, of frightful laughter, and terror”⁴, as poignantly experienced by the 'lost generation' of The Great War and as largely continued into contemporary times. The bug which Gregor turns into is a crude but effective representation of his increasing inability to relate to and deal with

⁴ William Kluback (1993), quoted in Michael P. Ryan (1999), p. 133.

the members of his family, his sharp estrangement from them, literalising such concepts as him becoming a stranger and an abhorred presence within his own household. The image of the bug is used to also mark the brutal power relationships within the bourgeois bureaucracy. It works that way between employer and employee – in the scene of the outraged manager coming to rebuke Samsa on his first day of missing from work, hilarious in its absurdity but terrifying in the exacting tyranny it depicts – but also between father and son, as a marker of violent generational tensions. Within this labyrinth, attempts at communication oppose the reason and emotions of man with the instincts and voracity of the crawler in the liminal nature of Samsa himself in his dealing with his family and his surroundings, but there is also a cognitive labyrinth that he is keenly aware of from the time of his waking up from his troubled sleep. In it, reality and dream are connected in the liminal topos of sleep, which Gregor Samsa alternatively indulges in, argues for and tries to tear himself away from. Sleep is his escape from the creeping nightmare of his workdays – a restoration of the natural rhythms tampered with by such modern wonders as electric lighting – but also a way out of the ontological nightmare⁵ that his metamorphosis had brought him and which, for the first few pages, he refuses to acknowledge as anything but an “uneasy dream”.

Throughout the short story, the socio-economic labyrinth underlying Samsa’s civilisation – the proverbial ‘rat race’ he has to also partake in – is gradually revealed as the narrative angle opens around the protagonist to include his family and his employer. Gregor finds himself socially and financially bound to his employer with knots that tighten at every goal he sets for himself. The latter are typically plans to escape, i.e. rise in socio-economic status, as soon as he has reached certain objectives imposed on himself out of what he perceives as his filial and brotherly duty. They are quasi-Sisyphian plans, which follow the quest patterns of old, yet their effect is reversed from folk and fairy tales, granting him not freedom, but rather further servitude (and, admittedly, patience) in the bureaucratic labyrinth. Gregor Samsa finds apparent refuge from it when the economic tables are turned and it is finally his family who need to provide for him – inexpensive scavenger that he is – into the socio-architectural labyrinth of his home. Like the classical Minotaur, Samsa the bug (his new body a little labyrinth of its own, whose structures and functions he initially enjoys exploring) spends most of his time at the centre of his domestic labyrinth, his old room, where he awaits the incoming humans so he may be fed. His walls are not so much of stone or brick, but rather of social constraints – the barbed wire of guilt and shame brought about by his family’s avoidance and repulsion, manifested even physically, as by his father, will eventually inflict fatal damage on him.

In *Steppenwolf*, there appear to be fewer labyrinths expressing the uncanny but they also appear more profound. Structurally, the novel itself is a narrative labyrinth, beginning with the introductory passage by Haller’s young host and neighbour, which eases the

⁵ See *Ibid.* for the inspiring connections between individual will, ontology and salvation in pursuit of the potential retracing of ‘Samsa’ in the Eastern *Samsara*.

reader's entry into – and perhaps acceptance of – the rest of the novel, consisting of Harry Haller's allegedly left-behind memoirs. The latter are, in turn, interrupted at one point by the full reproduction of the fictional *Treatise on the Steppe Wolf*, which Haller obtains from the elusive signpost man, as well as by various other signs and symbols appearing before him: on the city walls and inside the Magic Theatre. The work itself is a masterpiece of surrealist intertextuality, as it not only references ancient Greek and Indian, as well as Christian and alchemical⁶, lore, but even historical figures such as Goethe and Mozart appear before the protagonist – whether in his dreams or his 'reality' – to lead him on an initiation quest from within the banal of the modern city towards a timeless reality of Ideas and "immortals".

The other labyrinth found in Hesse's novel – perhaps the one true all-encompassing labyrinth – is that of the protagonist's own mind. Harry Haller, with his name pointing to fictitiousness already via its alliterative character reminiscent of folklore and nursery rhymes, is at times difficult to believe in or relate to, even within his own diegesis, with the exception of a few details bringing his feet back on the proverbial ground. As the plot progresses, the reader is able to detect that the reason for his incongruities is his self – rather, his irreconciled *selves*. Harry inhabits a fictional anti-paradise of sorts, wallowing in his own misery while seemingly completely detached from the hardships of the material world, unlike salesman Gregor Samsa. This is explained by Haller's living off the interest generated by various bank accounts from his youth in the very bourgeois setting he has come to loathe. In that we find a denial-characteristic form of hypocrisy which Hermine quickly mocks by pointing out he is indeed more bourgeois than he would like to ever admit.

Harry Haller chances to meet the right people and find the right things at all the right times, i.e. in times of great distress or excitement, from the highly personalised *Treatise* to his encounter of Hermine as he was postponing returning home to carry out his supposed death wish. The people and items he finds always tell him the things he knows deep inside but which he has repressed and would not like to admit even to himself, as their admission would fatally contradict the Romantic paradigm he has constructed for himself. Therefore, Haller's experience is in many ways the fictionalising of an overdue auto-psychotherapy session, including the symptomatology of his initial depressive state – complete with the self-knowledge of a mental disease in the glowing sign recommending the Theatre to him as being "only for madmen" – and its supposed cure under (drug-induced) hypnosis inside the Magic Theatre⁷.

In believing himself a liminal wolf-man, at least from a psychological point of view, Haller has already fabricated his own labyrinth, so it comes as no surprise that he

⁶ For Hesse's probable connections with alchemical or Gnostic thought, and for an alchemical reading of *Steppenwolf*, see Heidi M. Rockwood (1994), pp. 52-59, also quoting Ziolkowski (1979) regarding the links to Oetinger and Boehme.

⁷ As also noticed by Heidi M. Rockwood (*op. cit.*), who quotes Schwarz (1983) calling *Steppenwolf* a "didactic treatise created with the help of Jungian psychoanalysis" (Rockwood 1994, p. 47) and reminds the reader of Hesse's own qualification of the work as one of "crisis and healing" (Rockwood 1994, p. 48).

must equally fabricate the heroes and the narrative that would help him break out of that labyrinth. He then gets rid of them too when they have outlived their usefulness – like the chess pieces he is taught to store and retrieve from his pocket by the Pablo-looking sage inside the Magic Theatre. Essentially, by pondering what he believes to be his unique condition, he has placed walls keeping himself away from the world, a behaviour which he reinforces via his equally fabricated ideological disdain of most things bourgeois, but also keeping the world away from him, as he often has little interest in maintaining even civility (viz. his offending the professor's wife regarding Goethe's portrait). By seeing himself as respectively the man and the wolf in the above duality of his walls, he is also oversimplifying and forcefully rationalising his entire being, a process that damages himself due to, primarily, the stunting of his would-be multilateral growth, as well as due to his impossibility of ever living up to his own abstract ideals of himself.

To correct his years of unwitting self-abuse, Harry Haller must learn “how to laugh”, the impossibility of which Pablo pities in him at one point – the “unearthly” laughter transcending his still too material being. The latter part of the novel thus reads like a mystery tale, where the seemingly disconnected and the logic-defying are in the end linked together and explained to the receptive reader. The innermost part of the narrative labyrinth is in fact rather a Mystery, an initiation ritual complete with a masquerade partly referencing the myth of Orpheus (after all, the protagonist adores Mozart), as Harry Haller literally descends to the basement level of the building, where the Hell-themed hall is, to find his Hermine. Once there, in true Mystery tradition, he has his conscience expanded by the use of hallucinogens in Pablo's Magic Theatre and he feels lost, confused, amazed and terrified along the corridors and behind the doors of the Theatre – initially described as horseshoe-shaped, thus emphasising duality and perhaps a womb or alchemical crucible⁸ for his spiritual rebirth. In the end, after his ‘apprenticeship in manhood’ in the war against the machine civilisation, he ritually murders Hermine, stabbing her heart (the seat of emotions, on the left, i.e. feminine, side). In so doing, he has united the man and the wolf in a jealous and self-righteous symbolic penetration of his own feminine double – his Anima⁹ and the feminised image of his best childhood friend Hermann (further symbolically linking him to the author). She then shrinks to a little chess piece in his hand and is absorbed into him, granting him the much-needed balance as he has, as ‘she’ hoped, learned to love ‘her’ before disposing of ‘her’.

The message of *Steppenwolf* is thus a lesson in the importance of human liminality. Harry Haller is unhappy before finding his Anima in Hermine (reinforcing the hermaphrodite suggestion via her onomastic connection to Hermes), who gives him new reasons to live and a *joie de vivre* practically unknown to him previously. In learning to accept and integrate the feminine side into his personality, Harry Haller learns to not only harmonise his Id and his Superego (the violent wolf and the scholarly man), but also the two of them with his theretofore largely repressed Ego. Among the first criticisms

⁸ See Note 5.

⁹ See Note 6.

gleefully expressed by Hermine upon encountering Harry was his still possessing insufficient knowledge of life to feel blasé and the suicide he preached to be, and that, from that point of view, he failed to understand that his own viewpoints are as limited as anyone else's. At the end of his ritual combining a belated rite of passage into manhood with a form of alchemical Great Work, the *coniunctio oppositorum*, Harry finally learns that enjoying the totality of life's experiences, and opening his mind by renouncing inflexible paradigms is truly the way to becoming one of the "immortals" portrayed by Mozart and Goethe. Should he continue his training, he may yet become the Cosmic Man transcending the pettiness of the material world and thus affording to heartily laugh at it all "without a paralysing nihilism and self-disgust"¹⁰, having entered a "serene, suprapersonal, supratemporal world of faith"¹¹.

Franz Kafka's *Metamorphosis* and Hermann Hesse's *Steppenwolf* prove that the sense of the uncanny haunting urban civilisation can be successfully encoded by elements in the fictional habitats of characters. They aid in the characterisation of their respective dwellers, while also providing valuable information on the society whose exponent they are, its values, fears and goals. Therefore, researching the labyrinths – socio-psychological, socio-economic or otherwise – enclosing Gregor Samsa and Harry Haller provides the reader with an invaluable tool for the better understanding of the shifting paradigms of early twentieth-century Europe.

Works Cited

- Costa, Richard Hauer. 'The Man Who Would Be Steppenwolf'. *The South Central Bulletin*, Vol. 42, No. 4 (Winter 1982), pp. 125-127, Johns Hopkins University Press, at <http://www.jstor.org/stable/3188271> (Accessed on 2 Dec. 2012). Web.
- Hesse, Hermann. *Steppenwolf*. Bucharest: RAO, 2005. Print.
- Kafka, Franz. *The Metamorphosis*. Bucharest: Leda, 2005. Print.
- Kluback, William. *Franz Kafka: Challenges and Confrontations*. New York: Peter Lang, 1993. Print.
- Powell, Matthew T. 'Bestial Representations of Otherness: Kafka's Animal Stories'. *Journal of Modern Literature*, Vol. 32, No. 1 (Fall 2008), pp. 129-142, Indiana University Press, at <http://www.jstor.org/stable/25511795> (Accessed on 2 Dec. 2012). Web.
- Rockwood, Heidi M. 'The Function of Pablo in Hesse's *Steppenwolf*'. *South Atlantic Review*, Vol. 59, No. 4 (Nov. 1994), pp. 47-61, South Atlantic Modern Language Association Press, at <http://www.jstor.org/stable/3201358> (Accessed on 2 Dec. 2012). Web.
- Ryan, Michael P. 'Samsa and *Samsara*: Suffering, Death and Rebirth in *The Metamorphosis*'. *The German Quarterly*, Vol. 72, No. 2 (Spring 1999), p. 133-152, Wiley Online Library, at <http://www.jstor.org/stable/408369> (Accessed on 2 Dec. 2012). Web.

¹⁰ Richard Hauer Costa (1982), p. 127.

¹¹ Bernhard Zeller (1971), quoted in Costa (1982), p. 127.

- Schwarz, Egon. *Hermann Hesse: Der Steppenwolf (1927)*. Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts. Ed. Paul Michael Lützeler. Königstein: Athenäum, 1983, pp. 128-147. Print.
- Zeller, Bernhard. *Portrait of Hesse: An Illustrated Biography*. New York: Herder & Herder, 1971. Print.
- Ziolkowski, Theodore. *Der Schriftsteller Hermann Hesse: Wertung und Neubewertung*. Trans. Ursula Michels-Wenz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. Print.

HEROIC AND EROTIC IN HEMINGWAY'S WAR NOVEL

Florica BODIȘTEAN¹

Abstract

This study analyses the relationship between the heroic and the erotic dimension in Hemingway's literature of war. It deals with two of the writer's major novels, *A Farewell to Arms* and *For Whom the Bells Toll*, novels that highlight, in their author's work, the path from solitude to solidarity and from demythization to remythization. Although the author wrote the former in his youth and the latter in his mature years, both novels change, according to a modernist spirit, the vision on heroism, proposing as heroes background characters whose relation with the world is decided upon strictly on a personal level. The second major change that Hemingway makes in the heroic epic pattern is the destructuring of stereotypes in connection with the masculine – feminine and public ego-private ego relationships.

Keywords: heroic, erotic, individual freedom, destructuring of stereotypes

Hemingway follows Tolstoy both in his war experience and his life – work relationship experience. “Both novelists carried their self-idolatry into the farthest regions of their art by investing their selves in the nature of things, so that they entered massively into the realm of what Freud called ‘reality testing’, though without the final Freudian wisdom of making friends with the necessity of dying.” (Bloom, 1994: 346-347)

A “macho” writer who is said to promote “a primitive concept of masculinity” (Conn, 1996: 224), Hemingway is the perfect match between the stages of life and the stages of literary work: in life, he was a man of constant, extraordinary vitality, and his works approach violent, competitive, opposing themes such as victory and defeat, to have and not to have, to win and to lose, life and death. He is the image of an artist for whom the ivory tower is non-existent and only a very real world exists.

Two novels go beyond the above-mentioned oppositions, conferring them a subtler and more general meaning. Both are parable books in which the minimalist, detached, journalistic writing style which we were accustomed with from the writer's previous works becomes more literary in nature, aiming the metaphysical. The first novel is, chronologically speaking, *For Whom the Bell Tolls*, which was said to deal with a dialectical perspective of life and death that shifts from individualism to solidarity (Streinu, 1973: 399)². The second, which is also the corollary of the writer's existential experience, is, of course, *The Old Man and the Sea*. Between these two works, the narratives focused on “agony” define individual formulas of the “either... or...” type that are related to the aggressive forms of existence. Supreme aggression is, even for this man and writer who obstinately seeks danger, war. If life lived under the spectre of death is, as has

¹ Assoc. Prof. PhD., „Aurel Vlaicu” University of Arad

² „... life and death, no longer enemies, as they were in the individualistic problems, make a memorable alliance to ensure man's victory beyond the limits of the individual existence, under the form of a new type of society.”

often been said, the prevailing theme in Hemingway's literature, the commonplace of his artistic images is the idea that the meaning of life is revealed only in its confrontation with death. And what the writer rejects most fervently is violent, unexpected death that you have no time to become familiar with and you cannot "experience".

The desirable frivolity of existence...

A Farewell to Arms is not the book of human condition in war, as Malraux, a proud writer of the 20th century, suggested. It is the book of individual reaction to illogical events, so the only solution is to back away from any confusing occurrences. Frederic Henry notices the futility of making an effort to find a meaning either in fighting in the war or protesting against it. Thus the "healthy" alternative, that of avoiding any kind of involvement is self-evident. The novel of the First World War, as Roger Martin du Gard shows in the *Les Thibault*, is the novel of an absurd war that you cannot stand against. Nevertheless, man stands against it anyway, becoming a tragic victim. Hemingway's hero does not even stand against it, he makes "a separate peace". The impressive deployment of power focused on collective action in Tolstoy's novels has disappeared, being replaced with the strictly individual perspective of a man who reacts with indifference to a war that is indifferent to his destiny. The impression that the proportions of the world are decreasing is striking: "the world is no longer the 'great' field of the battle between good and evil, it is the smaller arena of the fight against the unacceptable" (Lupan, 1997: 91).

Under the circumstances, Hemingway's hero no longer preserves the classic "ingredients" of the Hero. Radu Lupan notices, as a novelty, the presence of an "elementary and primary hedonism" of the character (1969: VIII) that removes any trace of tragic vision³. On supporting this hedonism, the avatars of the male – female relationship become illustrative, since in the mythical scheme anti-heroism results from a change in woman's role: the woman is no longer an obstacle, she is a target, the happy alternative to war. *A Farewell to Arms* is the formula of a war novel without a tragic hero; on the contrary, the hero seeks personal satisfaction and eventually he will discover that war is not the only thing that can kill you. Love can also kill you, and in a much more treacherous manner. In order to be happy, you must run away from war, but – what a terrible destiny! – love can be an even greater tragedy.

In *A Farewell to Arms*, the plot of is highly unconventional: an American enlists as a volunteer on the Italian front and works for the ambulance service. He makes this decision on the spur of the moment and tries to justify it by saying that "things... cannot be explained", "I don't know. I was a fool", or simply by the fact that he was in Italy when the war broke out. In Gorizia, where he is quartered, he meets Catherine Barkley, a volunteer English nurse who suffers after her fiancé's death. The war had not allowed

³ Later on, the critic will notice – in *Viziuni americane. Romanul american contemporan (American Visions. The Contemporary American Novel)*, Bucharest, Cartea Românească Publishing House, 1997, p. 92 – in the vitality of Hemingway's characters, the trace of a subtextual "overwhelming *mal de vivre*" which comes from being aware of ineluctable fate; according to the critic, the impression of *grace under pressure* that Hemingway's heroes leave is a great artistic achievement.

them time enough to experience love. During an attack of the Italian troops, the American hero is hurt by a mortar shell while hiding in a shelter with his comrades and preparing dinner: "I was blown up while we were eating cheese". In Milan, in the military hospital, he and Catherine grow closer and closer, until their relationship becomes true love. He returns to the front and, during the retreat from Caporetto, when the Italian troops become very susceptible, he deserts lest he should be taken for a German in Italian uniform and be shot. The time has come for him to make a "separate peace", though this peace does not make him immune to the war going on around him: "I had the feeling of a boy who thinks of what is happening at a certain hour at the schoolhouse from which he has played truant". He runs away with Catherine in Switzerland and they live a happy life in their domestic paradise for several months, but she dies in childbirth.

Frederic Henry is a cynical, life-weary man who discovers his sensitivity and capacity of involvement gradually, while confronting not the horrors of war, but those of love. Estranged from his own family, he shares the general opinion that war is stupid. He is "very tired of this war", blames the obscene language of heroism, admits that he is scared "like hell" and carries out orders automatically.

In this physical and psychical context, women, from the prostitutes in the bawdy house for officers to the English nurses who are always the same, since no new nurses arrive, are a transitory source of entertainment. Eventually they become your friends and you no longer see them as women, but "old war comrades". We are speaking about a man who likes doing nothing, who never thinks too much about anything and Switzerland, where he escaped with Catherine, is a place that suits him best, since it is "a country where nothing makes any difference". The novel does not reveal where this weariness and lack of sentimentalism in front of universal disaster comes from. It only speaks of love as a counterweight to war and especially as a formula of individual fulfilment to the detriment of collective commitment. What is essential is the detachment, the Ego that must be protected from perverting circumstances. Love stands for many things, including God, whom Frederic Henry perceives only during the night because, as Count Greffi, another character from the novel, explains, love "is a religious feeling".

Face to face with this upside down hero, the woman is a being who, when love is involved, lacks personality or initiative, does not have any personal beliefs to infuse others with and does not take part in the offensive, even in her "passive" way, because she lacks individuality. The whole love story is under the sign of "there isn't any me. I'm you. Don't make up a separate me". This perfect agreement between the woman and the hero that sounds so common and boring, the ordinary conversations and the excess of "darling" seem to be the symptoms of sheer mediocrity, while in truth they are the reactions of a woman who has undergone many severe trials and now takes pains, and manages, to be the perfect lover. This common Catherine Barkley has turned from a *desirable woman* in times of war into the unique woman at all times. The true Hero would have left her and gone to war, for the simple reason that the only territory on which one can really live is that of confrontation. All the more so because we are speaking about a woman whose

qualities cannot be proved. Hemingway's behaviourist technique seems to make a woman out of plasticine: he creates a much too flexible woman who assures her lover that she has "a lovely temperature" or asks him to forgive her that she has become pregnant with him. It is a clear sign that in the anti-heroic novel the woman is herself "a person without qualities" who preserves nothing of her well-known role: she neither tells him to abandon the fight nor supports the fight, she only does what he, the man, says. And Frederic Henry, the anti-hero, deserts, preferring an island of neutrality and domestic comfort to the front. We are far from Tolstoy, who described the happy ordinary peace as a reply to the fervour of war, yet we are not that far from him; Hemingway's character is more than that, he is both one of those who enlisted and fought in the great federal wars and one of the representatives of the "lost generation", the generation of the 1920's, as Gertrude Stein called it.

Love and war, like life and death, are clearly separated. The Eros does not consume the time of war, it consumes only the time of convalescence or desertion. It is a relationship of the "either... or..." type that will become one of the "both... and" type in *For Whom the Bell Tolls*. But it is precisely the lack of synchronicity of the heroic and the erotic event that leads to a much more disturbing conclusion: "The world breaks every one and afterward many are strong at the broken places. But those that will not break it kills. It kills the very good and the very gentle and the very brave impartially. If you are none of these you can be sure it will kill you too but there will be no special hurry." In other words, you do not die in the war, but death will find you even in your happiest and most peaceful form of isolation. Switzerland is *no man's land* both in the proper and the figurative meaning. The laws that people have established allow you to live, but there are other laws that you cannot escape in any way.

In this novel, human suffering is not so impressive, but it is still very deep, as the characters escape into civil life. The only relation between the episode of war and that of love is that which reveals a universal unhappy existence, absolute solitude, lack of meaning.

... and the seriousness of a life lived in three days

The synchronicity of the heroic and the erotic is shocking due to time compression in *For Whom the Bell Tolls*. The American Robert Jordan, who teaches Spanish at a university in Montana, now a soldier in Civil War in Spain, has three days to prepare to blow up a bridge. This he has to do with the help of a partisan group and the bridge must be blown up as soon as the Republicans have started their attack, for fear that Franco's troops may receive backup. The symbolic structure of the novel is apparent: a whole existence in its archetypal scheme is crammed in only three days and each moment becomes an initiation. The characters are also archetypes, sometimes named by metonymy: the young man (Roberto), the old man (Pablo, Anselmo), the girl (Maria), the woman (Pilar), the gypsy (Rafael). The idea of destiny being written in the palm lines, a fulfilled, serene destiny, is suggested from the very first pages. All the themes present in

other war stories are now re-written in a more serious manner and the individual sacrifice for humanitarian values is praised in Biblical style. Therefore the reunion of the main characters, Robert Jordan – Pablo – Pilar – Maria, can be seen as the sacrificial quartet of betrayal and love: Jesus, Judas, Mary and Mary Magdalene. The act of destroying the bridge is the separation of land and water, a way to isolate the chaos and create “an earth for men”, as Saint-Exupéry, another humanitarian writer, would say: “if we want to win, first we must destroy the bridges”. Robert Jordan is betrayed by Pablo at another “Last Supper” and in the following night, when the latter runs with the exploders and the detonator, the betrayal becomes real. But the new Judas converts himself like the disciples of Christ on the road to Emmaus and in the end we witness, with an invigorating feeling that puts tragedy on the second place, the triumph of human solidarity beyond the physical world, even beyond death. Solidarity is present in each of the characters, from the most coward to the bravest of them, from the most faithful to the least faithful of them, from Pablo, who returns to the group because he cannot deal with solitude – a very Spanish feeling –, to Maria, who parts with her fatally wounded lover and agrees to save herself, thinking that “as long as there is one of us there is both of us”. The novel relies on spiritual values compared to which life and death are mere thresholds between the visible and the invisible world.

This synchronicity of the war novel with the love novel gives birth to the psychological profile of the Hero, its essence, its ultimate truth, what remains after the conflict between the capital experiences, which are love and war, has come to an end. The classical law of the unavoidable succession of Heroic and Erotic in the exemplary male evolution is also changed; the Heroic and the Erotic are now simultaneous, constantly intermingling, which makes their relationship one of mutual strengthening, not of exclusion.

Robert Jordan is a hero who paid attention to women only temporary and only from a physiological perspective. Nevertheless, his imagination is full of idea-women, of inaccessible women, of *la femme fatale*, movie stars like Greta Garbo or Jean Harlow. Starting from this level of a soldier’s illusions, his meeting with Mary lacks credibility, although it is “the most important thing that can happen to a human being”. But according to the law of the heroic novel, it disappears in a flash when duty calls and the hierarchy allows no comments: when Robert finds out about Pablo’s betrayal, after the night he has spent with the girl, he confesses to her that “I would have struck thee there awhile back if thou had spoken”. The appearance of a woman makes one aware of the value of one’s personal life and a new feeling is born, that of being responsible for another life, and the utopian island of couple happiness – Madrid. Yet, when you have to carry something out you want to be free of any relationships, you don’t want to be loved or to love. Otherwise, the direct and unequivocal relationship with death becomes too complicated. But love also gives life and death a new meaning, it transcends them by merging several existences into one. Therefore Robert Jordan’s personal victory, at the end of the terrible trial of blowing up the bridge, is saving the girl, the chance to save

himself. From nothingness? In the novel, “Memento mori!” becomes “la gloria”: erotic ecstasy, existential beatitude, metaphysical vision, triumph over human destiny, the triumph of perspective over the moment through living the moment that encloses eternal praise: “Now and forever now”. The major mutation that Hemingway manages to make in the structure of his *Hero* is the Hero’s change into a background individual whose relations with the world become the object of strictly personal decisions. The feeling of eternity does not come from the chimerical dream of glory that would gain him posthumous fame; on the contrary, the absolute is revealed in the innermost experiences, near a girl, in a sleeping bag, somewhere in the Spanish mountains, a day before a guerrilla mission is to begin: “Then they were together so that as the hand on the watch moved, unseen now, they knew that nothing could ever happen to the one that did not happen to the other that no other thing could happen more than this; that this was all and always; this was what had been and now and whatever was to come.”

In all the 20th century novels, the individual perspective dominates the community perspective, objective time finds a rival in subjective time and in the duration of the ego that eventually will become everything. The modernist adventure of the novel is under the sign of contesting the idea of man’s taking root; the contest forms are dissolving relationships, the questionable community and the apotheosis of Narcissus, says Toma Pavel (2008: 371). On an exterior level, things are more complicated, more mystifying. Involvement must be total, and so must responsibility – we are now very far from *A Farewell to Arms!* – but everything is confused by the idea that carrying out the mission would destroy the lives of the close ones. In this book, Hemingway detaches himself from the ideas of the “lost generation” and writes a novel of tragic heroism, the heroism of the 20th century, the personalised heroism that places individual values and the freedom to build oneself on the first place. This is the only way to explain the intrusion of the private ego on the public ego even in moments of extreme tension: “He had never thought that you could know that there was a woman if there was battle; nor that any part of you could know it, or respond to it; nor that if there was a woman that she should have breasts small, round and tight against you through a shirt; nor that they, the breasts, could know about the two of them in battle. But it was true and he thought, good. That’s good.”

Maria is more individualised than Catherine, she is a solar being, having both the warmth and the power of the sun. She is delicate but strong, sensitive but determined. In the Biblical pattern of the novel, she is Mary Magdalene, purity beyond defilement, purity coming from the incredible power to love. She assumes love instantly, completely, without preparation and hesitation. For her, love is a *coup de foudre*, a sudden passion that knows no obstacles except for... time. Love brings this traumatised, lethargic being back to life. On the other hand, near her, Robert Jordan will eventually say: “I find life very interesting”. Life is now lived to the full. The formula of tragedy (which resists thanks to the rule of the three unities, the conscious confrontation with destiny) without tragism comes from the natural acceptance of death, a benign death, since it comes in a moment when man feels fulfilled in his short, although intense life. Furthermore, as the writer’s

works demonstrate, tragism lies in isolation, and the solution of the individual projection in others stands out beyond death. As already noticed, “for Hemingway, defeat is more interesting than victory” (Cunliffe, 1969: 299), because the authenticity of his heroes comes to the fore in moments of great trials. The defeat on the exterior level, through apparent loss, is in fact a hidden victory, according to the famous sentence in *The Old Man and the Sea*: “A man can be destroyed but not defeated”. He is a winner who “receives nothing”. Despite the hero’s assumed death, the end conveys an invigorating feeling, as the entire novel relies on the symbolism of the island and continent (announced in John Donne’s poems), of solid and broken relationships, of the *passing* and the *mediation*. The bridge is a two-edged symbol: *die and become*, I die so that you can live or “I will be thee when thou are not there”. The heroism of the 20th century goes beyond phallocracy and the frequent association with blood and death and shifts to humanitarian values, to the values of peace. And the reprehensible “frivolity” of the modern hero comes from eliminating the necessity of sacrificial death, as well as from excluding the idea of killing except out of need. The theme of killing is often formulated as a problem, especially in Anselmo’s confessions: you kill because your duty tells you to kill, but you do it “not with pleasure and regarding it as a sin”. The idea that even acts of bravery are hideous because they are bloody shows a huge distance from Homer’s world. Moreover, humiliating the victim and gloating over him or her become acts that former heroes are ashamed to speak about. What Robert Jordan reproaches this civil war with is the absence of a code of chivalry and the lack of culture that could at least lead to dignified death. A “bloody crime” inherited from the Spanish Conquistadors replaces the ethics of war.

The prevailing intimacy in Hemingway’s war novel breaks with the traditional misogynistic vision of the genre, re-creating male and female identities for which it suggests new forms of experience that differ completely from the classic forms such as activity vs. passivity. The wound is no longer the symbolical image of heroic assertion, it is a physical and psychological effect. Both men and women feel the effects of physical and psychical trauma: Jake Barnes, the protagonist in *The Sun Also Rises*, is incapable of physical love because war has mutilated his sexual capacity; Catherine Berkley wishes to forget she has lost her fiancé and Maria from *For Whom the Bell Tolls* is a victim of the fascist rapists in her town. All of them experience sterility, which is the stigma of war, both in its proper and symbolical meaning. Hemingway’s theme is the effect of war, which, in male psychology, generates new conditions such as fear, vulnerability and the irrepressible need of protection and tenderness.

As far as the female characters are concerned, the specific prototypes of the heroic epic merge into the same being, thus producing “complete” feminine characters. It has been noticed (Lupan, 1966: 346) that, in Hemingway’s works, the women who are loved represent non-individualised projections of men. Catherine, Maria or Renate from *Across the River and into the Trees*, are examples of ideal femininity and their ideal nature lies in the overlapping of their attributes and roles: for Robert Jordan, Maria is his wife, his sister and his daughter (as Anselmo is his friend and Pilar his mother); the other two women

show, besides their Aphrodite-like attraction, maternal vocation (Catherine) or filial inclination (Renate, which Colonel Cantwell will eventually call “my daughter”). Given these overlapping roles, the particularities are fading. It is as if Penelope, Calypso and Nausicaa merged into one single being. A conspicuous, intriguing nature is Pilar, the true leader of the partisans, who, like Catherine, is a representation of the female combatant, but unlike her, she fights with the rifle in her hands. Pilar symbolizes the matrix of the nest (the partisan group) that needs to be protected from danger, the passionate woman who spent her youth with a matador and the Amazon who lives with Pablo at present. Pilar is the embodiment of personality. Women join the male heroes’ club and sometimes even replace them. It is a symptom of modernist mentality: the outstanding figure, the personality, is not the hero’s woman; she is his comrade, his equal with whom he develops a male-like relationship based not on love, but on trust. Pilar is everything and even more, she is a “pillar” both in Spanish and English. But this woman you can always count on is a gypsy, an ugly and coarse gypsy who knows what she looks like and is aware of her hidden charm, an Esmeralda of the 20th century seen not as an exotic attraction, but as an expression of strength, devotion and sacrifice for a humanitarian cause.

Yet in front of all these characters, be they clearly marked or just insipid creatures, passes War, the God-like character in Hemingway’s historical universe, the only one who can influence decisions, facts, conscience, philosophy, psychical dualism. It is destiny itself.

Bibliography:

Bloom, Harold, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York, San Diego, London, Harcourt Brace & Company, 1994.

Conn, Peter, *O istorie a literaturii americane, (History of American Literature)* translation and notes by Cosana Nicolae and Dalida Pavlovici, Bucharest, Univers Publishing House, 1996.

Cunliffe, Marcus, *Literatura Statelor Unite (The Literature of the United States)*, translated in Romanian by Rodica Timiș, Bucharest, World Literature Publishing House, 1969.

Lupan, Radu, *Despre dragoste și moarte (Of Love and Death)*, foreword to Ernest Hemingway, *Adio, arme (A Farewell to Arms)*, translated by Radu Lupan, Bucharest, Publishing House for Literature, 1969.

Lupan, Radu, *Hemingway, scriitorul (Hemingway, the Writer)*, Bucharest, World Literature Publishing House, 1966.

Lupan, Radu, *Vișțiuni americane. Romanul american contemporan (American Visions. The Contemporary American Novel)*, Bucharest, Cartea Românească Publishing House, 1997.

Pavel, Toma, *Gândirea romanului (The Thinking Novel)*, translated from French by Mihaela Mancaș, Bucharest, Humanitas Publishing House, 2008.

Streinu, Vladimir, *Studii de literatură universală (Studies on World Literature)*, Bucharest, Univers Publishing House, 1973.

Source texts:

Hemingway, Ernest, *A Farewell to Arms*, New York, Charles Scribner's Sons, 1929, [Online]. Available:

<http://archive.org/stream/farewelltoarms01hemi#page/n5/mode/2up> [2012 October 30].

Hemingway, Ernest, *For Whom the Bell Tolls*, [Online]. Available: http://kkoworld.com/kitablar/ernest_heminquey_ecl_zengi-eng.pdf [2012 October 30].

THE NEVER-ENDING STORY OF BIBLE AND QUR'AN TRANSLATIONS

Attila IMRE¹

Abstract

In our age of globalization and localization translation seems to have reached its heyday. Translation memories, glossaries, various language databases are circulating widely, and canonically traditional texts are also revived, such as religious texts. In the article below we follow the history of two most important religious texts: the Bible and the Qur'an tracking them from the first translating until the beginning of the 21st century, foreshadowing the future of their translations as well.

Keywords: the Bible, the Qur'an, translations, Romanian, Hungarian, Patois.

Introduction

One of the seminal books on translations is Weissbort & Eysteinsons publication (Weissbort & Eysteinson, 2006), which can be easily completed with recent information from the Wikipedia. In the following, unless otherwise stated these are the two main sources.

Pictograms of the Sumerians in Mesopotamia are considered to be the first human written records dating from 3100BCE, which are the earliest found. Our presumption is that the beginnings of the history of translation are certainly 'more recent', and have to do with economics, religion and history serving the function of communication between people.

Translation scholars mention 2000 years of dated history of translation, which means that translation may be considered one of the oldest professions on earth (Lambert), although a systematic study of scholarly approach is much younger. Lambert states that the first people involved in the analysis of translation were the practitioners themselves (Lambert, 2006, p. 136), and – rather ironically – there are opinions that the biggest schism was created between these practitioners and the later theoreticians (Kuhiwchak, 2003, pp. 112–113), and theoretical explanations are indebted to translators.

The Western history of translation cannot overlook the importance of religion, more precisely the Bible translations, which definitely shaped human thinking and way of life throughout long centuries. We will highlight Bible translations in Europe, especially in Hungary and Romania, but we will also mention a very recent Bible translation, namely Patois in Jamaica, signaling that this chapter is also living history.

Although we know that it is impossible to enlist all major translations in the history of mankind, we will offer a chronological muster on the first fifteen centuries CE (AD), followed by a century-division approach up to the 20th century, focusing on the Western tradition. The closer we get to our age, the more difficult it becomes to include all the important events or translators, so we premise that this section may seem to be rather subjective.

¹ Lector univ.dr., Sapientia University of Târgu-Mureş, Romania

Translating religious texts

Cioran thought the human beings can live without prayer, but not without the possibility of prayer (Cioran, 1999, p. 14). It is beyond the reach of the present volume to discuss the translation of all religious works. However, their importance in shaping human culture is tremendous, be it the Indian sutras into Chinese, the Qur'an into European languages or the Bible into non-European languages.

A successful translation is accepted by the target community (sooner or later), and even today many believe that the official status of a particular language largely depends on having the Bible translated into that language, as is the case of Patois.

From the Latin Vulgate to Nova Vulgata

Eugene Nida and many of his predecessors “considered Bible translations to be a key area of translation in general, and in most cultures” (Lambert, 2006, p. 134), and the translation of the Old Testament into Greek is the first milestone in this respect (3rd century BCE).

According to the legend, seventy translators were commissioned to translate the Hebrew Bible into Greek on the island of Paphos (southwest of Cyprus), and each of them translated it separately, in their own cells. However, their solitary confinement resulted in perfectly identical translations, which is one of the reasons why the *Septuagint* is held in veneration, serving as the source text for later translations, such as into Latin.

Saint Jerome (347–420), also named as *Hierom*, *Jerom*, *Eusebius Sophronius Hieronymus* and patron of translators, was a Roman Christian priest, confessor, theologian and historian. He became a Doctor of the Church, being recognized by both the Catholic Church and the Eastern Orthodox Church as a saint. He is mostly remembered for his Bible translation into Latin.

As Weissbort and Eysteinnsson point out, he could not suppress his classicist inclinations (faithful to Cicero), so his translation is rather free, offering a sense-for-sense approach (Weissbort & Eysteinnsson, 2006, p. 20). Today, he is still considered to be one of the greatest translators in history, although at that time his translation was rather controversial.

The Latin version of the Bible, the *Vulgate*, was largely translated by St. Jerome (commissioned by Pope Damasus I in 382) and later became the official Bible version of the Roman Church. St. Jerome translated it from the Hebrew Tanakh and from the Septuagint, but his sources were also the Aramic version of the Septuagint and previous Latin versions (*Vetus Latina*, with “as many translations as there are manuscripts”, as St. Jerome commented). The outcome is a relatively free rendering, but nevertheless conservative as per the Pope's instructions. Interestingly, his work had little or no official recognition, and versions of *Vetus Latina* widely circulated well after his translation. However, his Vulgate became the most powerful source for more than eleven centuries (400–1530), influencing the Middle Ages, the Renaissance until the Early Modern Period, surpassing the importance of the King James Version, as it served for prayer, liturgy,

individual study, as well as for ecclesiastical art, architecture, hymns, paintings and mystery plays.

During the Middle Ages the translation of the Bible was heavily discouraged, although we know of Venerable Bede's lost translation of the Gospel of John into Old English (~735), of an Old High German version of Matthew in 748, a revision of the Latin Vulgate from 800 (by Alcuin) and Cyril and Methodius started the translation into Old Church Slavonic in 863.

A full Bible translation into Old French was carried out in the late 13th century and around 1360 it was translated into Czech. Wyclif's Bible from 1383 remains the most notable English Bible of the time, although it was banned by the Oxford Synod in 1408. The Hungarian Hussite Bible must have been finished by 1441, and we know of a Catalan translation from 1478. The first complete Dutch Bible was printed in Antwerp in 1526, and the first complete French Bible in 1530. The Froschauer Bible (based on Huldrych Zwingli's translation) of 1531, together with Luther's Bible contributed significantly to the Reformation.

The Protestant Reformation caused schism in the sixteenth century within Western Christianity, after Martin Luther posted his Ninety-Five Theses in Wittenberg (1517). During this period the Bible was translated into more national languages of Europe, directly contributing to the split between Protestants and Catholics. Seemingly, the various concepts how particular passages and words should be interpreted did not find open ears in the two camps. Martin Luther translated the Bible into German (1522/1534), followed by the Polish Brest Bible (1563) and the Slovene Bible from 1584, translated by Protestant writer and theologian Jurij Dalmatin (12th nation in the world with a complete Bible in their language). This was followed by Jakub Wujek's Polish Bible (1593), and the King James Version in English (1611).

The invention of the printing press revolutionized Bible translations, and the English *King James Version* (Authorized Version, KJV, 1611) is among the most discussed versions in English. Its predecessor, *the Great Bible*, was made compulsory in churches countrywide in 1539, and *the Geneva Bible* (1557) was nicknamed the "Bible of the Puritans." This was extremely popular, and Queen Elisabeth I wanted to unify all the church-goers with the help of one Bible. However, the *Bishop's Bible* did not reach its target, and James I acted wisely when he commissioned the universities with the translation instead of giving it to Canterbury.

Interestingly, however important it was, it was never royally proclaimed as the official Bible of the Church of England. Another interesting fact is the gender-consciousness of the translators, as at least in one passage instead of using "sons" they use "children", including both genders: "Blessed are the peacemakers, for they shall be called the children of God" (Matt. 5:9).

When Protestant churches started translating the Bible, they also appreciated St. Jerome's dignified style and flowing prose; the style of the *King James Version* (Authorized Version) was also heavily influenced by the Vulgate, which remains the most authoritative

reference text until – at least – the middle of the 17th century. The reason is simple: although vernacular versions are accessible for ordinary people, educated and scholars still tend to use the Latin Vulgate.

After Reformation, when Catholics counterattacked, the official capacity of the Vulgate was given by the Council of Trent (1545–1563) as the touchstone of the Biblical canon, concluding that the book is “entire with all their parts.” This single authorized text was published in 1590 again, known as the *Sistine Vulgate* (sponsored by Pope Sixtus V), although it was prematurely prepared for print with many printing errors. In 1592 it was replaced by the corrected version (*Sixto-Clementine Vulgate*), which served as the standard Bible text of the Roman Rite of the Roman Catholic Church until the appearance of *Nova Vulgata* (1979), most welcome by conservative Catholics.

Translating the Bible into Romanian

The first full translation of the Bible from the Septuagint (Frankfurt, 1597) into Romanian was carried out between 1661 and 1668 by sword bearer Nicolae Milescu. The Greceanu brothers also publish a Romanian Bible in Bucharest (*Biblia de la București*) in 1688, which makes use of Milescu’s translation.

The first *Vulgata* translation into Romanian was conducted by Petru Pavel Aron (1760–1761), which – however – remained unpublished even today. The second translation dates from 1795 and it belongs to Samuil Micu from Blaj. Further improvements of the text resulted in newer editions: Sankt Petersburg (1819), Buzău (1854–1856) and Sibiu (1856–1858); the latter was published by the Metropolitan bishop Andrei Șaguna. In 1914 the Saint Synod publishes a Romanian Bible (*Biblia, adică Dumnezeiasca Scriptură a Legii Vechi și a celei Nouă*). The Septuagint inspires a further Romanian translation of the Metropolit Nicodim of Moldova, Gala Galaction and Vasile Radu (1936). Their translation is cross-checked with the Hebrew original, further improved by Galaction and Radu in 1938.

At present there are two main translations in use. The standard version of the Romanian Orthodox Church is the Bible of the Saint Synod, whereas Protestants predominantly have been using the translation of the orthodox dean, Dumitru Cornilescu since 1921. The revised Cornilescu Bible made its appearance in 1989, which is truthful to the sources, although in modern Romanian language.

More recently, Metropol Bartolomeu Anania published a jubilee edition of the Saint Synod based on the Septuagint.

Translating the Bible into Hungarian

Although only fragments survived, the first Hungarian Bible probably appeared between 1436–1439 (*the Hussite Bible*, carried out by Franciscan monks Bálint Újlaki and Tamás Pécsi), followed by the first full New Testament by János Sylvester in 1541. According to history, there was a full Hungarian translation of László Báthory (1456),

which went missing during the Ottoman Hungary (1541–1699). The Jordánszky Codex contains a near-full Hungarian Bible translation from 1519 of an unknown priest.

The most notable entire Hungarian Bible was published in 1590 by Protestant Gáspár Károlyi, known as *Višsolyi Biblia*, and its success is similar to KJV's in English. This was revised in 2003, but it is still in use. Károlyi used the original Hebrew Old Testament and the Greek New Testament during translation, although in case of the New Testament he actually adapted another Hungarian translation with little changes.

The first full Catholic version is György Káldi's translation (1626), which went through subsequent revisions (1835, 1851, 1934, 1973 and 1997). These two Bibles were used for more than three centuries, and notably important translations only appeared in the 20th century. One of them is Sándor Czeglédy's Bible, translated during the Second World War, followed by a very successful Catholic New Testament in 1951 by Gellért Békés and Patrik Dalos.

As a 'reply', the Protestants offered two new translations; one of them is Gergegly Buda's *New Testament* from 1967, whereas the other appeared in 1971 translated by the reformed bishop László Ravasz.

More recently, Sándor Vida (1971) and Lajos Csia (1978) translated two New Testaments, which are truly word-for-word translations of the original Greek, facilitating both the study of the Bible and studying Old Greek.

At present we can mention the Protestant translation of the Hungarian Bible Society (*Magyar Bibliatársulat új fordítású Bibliája*) and the Saint Stephen Society Bible of the Catholics (*Szent István Társulati Biblia*).

Hungarian Jews also translated the Bible into Hungarian from the original Hebrew in the 19th century. For instance, Móric Bloch (Mór Ballagi) published the five books of Pentateuch in both Hebrew and Hungarian in 1840, which was highly praised for its language and style. Henrik Deutsch's translation first appeared in 1887–1889, and between 1890 and 1931 it reached to 12 editions. Probably the best quality translation of the Bible was published between 1898 and 1907 in four volumes by the Hungarian Israelite Literary Association (IMIT).

Translating the Bible into Patois

We were interested whether there are projects going on connected to brand new Bible translations, and to our amazement we discovered that a rather controversial project has been going on in Jamaica, a Commonwealth Realm. Here the official language is English, but Jamaicans primarily speak an English-African Creole language known as Jamaican Patois.

The root of the controversy is that Jamaican Patois is based on “mainly English words with elements of re-formed grammar, together with a little vocabulary from African languages and Native American words” (Wikipedia), so many contest the legitimacy of the language. We have accessed a few articles over a four-year period (2008–2012) published in the *Jamaica Observer*, which is presented in a nutshell below.

In June 2008 Tomlinson writes about the Bible Society of the West Indies deciding to publish a Patois version of the Bible, estimated cost \$60 million, which would take 12 years to finish:

While some persons see the move as brilliant, and a big step in championing the cause of the Jamaican language, critics have denounced it as a waste of time, effort and money. In any event, they argue, a patois version of the Bible would not be taken seriously and would somehow undermine the sacredness of the Holy Scriptures. (Tomlinson, 2008)

The head of the Department of Literatures in English at the University of the West Indies (UWI), Dr Anthea Morrison, is also for Patois, but is convinced that “the sum could be spent in improving education at the primary level.” However, 2 years later a gospel was launched in Canada in Patois (JIS, 2010), hoping that the full New Testament would be ready in 2012, as translator Jodianne Scott explained, predicting that the complete Bible could be expected by 2020. Interestingly, three of the four members of the translation team are graduates of the West Indies Linguistics Department, whose head was against this Bible translation in 2008.

Johnston publishes a new article (Johnston, 2011), in which he is very disappointed about the state of affairs. He is having serious doubts about the success of the Patois Bible, as poor people (the potential target readers) either cannot pay its price or can't even read. The author – supposedly – has done some ‘fieldwork’ as well:

The illiterate ones couldn't read it. Some say "is Polish" as it looks like writing they see every day as they live with Russian, African etc. Some 80 per cent of the foreigners who speak English understand our patois. English speaking British illiterates could not read it though many use patois slang; a man with degrees read haltingly, said it used English phonetics and if I left the book he would master it in a week. Africans who spoke no English could not read it. One savvy Nigerian said the words were contractions, variations, broken English ... Sadly "Jiizas di buk" means nothing to these men!

Naturally, Johnston draws the conclusion: the Patois Bible does not advance Patois, literacy or faith. However, the same year a further article on Patois Bible is published, which attacks Johnston's views. Reverend Courtney Stewart thinks that all new Bible translations during history have been seriously criticized, mentioning the King James Version and the Vulgate as well. Stewart also explains that the writing system is based on Frank Cassidy's development form 1961, and this Cassidy system is used at the University of the West Indies, York University in Canada and the University of Birmingham in the UK. He concludes: “The Bible Society of the West Indies believes that the Jamaican New Testament will be a great buttress for local evangelism and discipleship” (Stewart, 2011). This firm decision seems to have fructified in 2012, as in October and November more articles cover the news around the launch of Patois Bible in

the UK. According to the commentators, the Patois Bible “is in recognition that the Jamaican Patois is a bonafide language and can be applied to the Word of God (*Jamaica Observer*, 08.10.2012). On launching the Bible, Reverend Stewart delivered a speech, stating that “it was a bit like ‘colonisation in reverse’” (*Jamaica Observer*, 15.10.2012). What is more, an electronic audio version is bound to appear on iTunes, as well as mobile phone applications, which seems to be the highway to be accessible for younger generations, but not only.

Translating the Qur’an

Since the advent of both globalization and localization we have witnessed the spread of almost any text all over the world and – if the text deserved more attention – translation into multiple languages. It goes without saying that the oldest religious texts were always in the centre of attention of translators. In the following we will mention milestones in the translation of the most sacred Muslim text, the Qur’an, for which we have drawn on the Wikipedia.

In case of religious text translation is usually opposed, as believers think that non-believers should not have access to sacred texts. This was/is the case with the most revered text of the Islam world as well. As the Wikipedia reads, the translation of the Qur’an has always been a problematic and difficult issue in Islamic theology. Muslims think that their Qur’an is miraculous and inimitable, thus it cannot be reproduced in another language or form, not to mention that in many cases an Arabic word has a range of meanings. Muslims consider that without knowing the Qur’an the proper knowledge of Islam is impossible, and the Qur’an is inimitable; thus its translation is nothing but ‘an imitation in another language’, hence it is untranslatable. Even if many of the Muslim community cannot speak Arabic. Not very long ago the translation of the Qur’an was even considered as sin, as senses disappear in the act of translation.

Although human translation of the sacred Arabic text changes the original possible interpretations, reducing it to one possible interpretation, this has not deterred translators, who were confident enough to offer their versions. This was only possible by overlooking the changes in word meaning between classical and modern Arabic or the changed “historical circumstances of the Prophet Muhammad's life and early community in which it originated.”

The first recorded translation of the Qur’an is known to belong to Salman the Persian as early as the 8th century, although the first fully attested translation into Persian dates from 884. The second known translation was into Greek (855~870). In 1143 the first Latin translation is provided by Robertus Ketenensis, who was an English monk (*Lex Mahumet pseudoprophete* "The law of Mahomet the false prophet"), offering improbable and unpleasant meanings over likely and decent ones. We suspect this was possible as the original version only noted the consonants in the graphic system, without the diacritical signs; versions with indicating vowels (in forms of ‘dots’) were used later. Subsequent

European “translations” of the Qur'an actually translated Ketenensis' Latin version into their own language.

Ludovico Marracci's Latin edition is accurate and suitably commented, although full of refutations. This Latin edition was the source for French and German translations.

Newer translations of the Qur'an are listed below:

- 1547, Italian, translator Andrea Arrivabene, based on Ketenensis' version;
- 1616, German, based on the Italian
- 1641, Dutch, based on the German
- 1647, French by André du Ryer
- 1649, English, based on the French

At present there are three major English versions: 1930, by Muhammad Marmaduke Pickthall, a very accurate translation; 1934, by Abdullah Yusuf Ali, with copious explanatory annotation with over 30 printings; 1996, the Saudi-sponsored Hilali-Khan translations. However, there are more “modern” options to these, for instance the first American woman translation by Laleh Bakhtiar (*The Sublime Quran*, 2007) or the rhymed verse edition of Thomas McElwain from 2010.

According to the Wikipedia, the earliest Romanian print of the Qur'an dates from 1912 (*Coranul*) translated by Silvestru Octavian Isopescul with three further editions (1992, 2001, 2005). This translation was much criticized later, for instance by the fourth Romanian translator of the Qur'an, who stated that the original sense is often distorted (Chelaru, 2012).

The second Romanian translation belongs to George Grigore (*Coranul*), which first appeared in 2000, followed by further editions in 2003 (a Romanian–Arabic bilingual edition), 2005 and 2007. The Islamic and Cultural League of Romania published a third translation in 2004 (<http://www.islamcluj.ro/pdf/coran.pdf>), whereas a fourth one seems to have appeared translated by Mustafa Ali Mehmet (*Coranul. Ultima carte sfântă*, 2007), although this was not available in Romanian bookshops (Chelaru, 2012). The fourth translation explains why Romanian Muslims avoided the translation of the Muslim text, considering it holy only in original.

The Hungarian Qur'an was first published in 1831 in the city of Košice (*Kassai Korán*), and it is downloadable from the Hungarian Electronic Library (<http://mek.oszk.hu/07400/07467/>). Newer versions appeared in 1987 (a highly praised translation by Róbert Simon) and in 1994 (translation by Balázs Mihálffy, also downloadable: <http://mek.oszk.hu/06500/06534/06534.pdf>).

There is probably a renewed interest in the Qur'an, as we can mention two recent Hungarian translations; one of them is György Miklós Serdián's translation (*A Korán*), whereas the second one is Zsuzsanna Kiss' translation (*A kegyes Korán értelmezése és magyarázata magyar nyelven*), both having been published in 2010.

Conclusions

If our starting-point is the very recent Bible and Qur'an translations and editions, we could say that this is the acme of religious texts and their translations. However, two things must be considered.

Firstly, the financial aspect is worth mentioning; our age of recess, a world full of all sorts of problems makes people more oriented towards promises, alternatives to this unpromising and seemingly 'doomed' world. We have a feeling that publishers know that very well, trying to make an advantage of it, offering more books than ever upon the topic of world-end and reprints of the Bible and Qur'an.

Furthermore, new translations are constantly encouraged, as previous versions can anytime be regarded as less successful ones due to the wide range of interpretations, especially in the case of the Qur'an. The table below (<http://www.biblica.com/bibles/faq/19/>) shows the situation of Bible translations as of 31st December 2002:

Region	Portions	Testaments	Bibles	Total
Africa	213	279	149	641
Asia	223	228	119	570
Pacific	168	204	33	405
Europe	110	31	62	203
North America	40	26	7	73
Central & South America	127	244	21	392
Constructed Languages	2	0	1	3
Total	883	1,012	392	2,287

However, five years later (in 2007), the United Bible Society announced that there are 438 available language versions and portions of the Bible could be read in 2,454 languages. In 2012 the estimated number of full Bible translations is around 450, enabling us to say that the Bible is still the most translated book in the whole world. According to the Wikipedia, in 2005 at least one book of the Bible has been translated into 2,400 of the 6,900 languages listed by SIL, and even today the United Bible Societies are presently assisting in over 600 Bible translation projects.

The future of the Bible is also secured. *Vision 2025* is a project aiming to start translating the Bible into "every remaining language community that needs it", initiated by the Wycliffe Bible Translators in 1999 (<http://www.wycliffe.org/about/statistics.aspx>).

As for the Qur'an, in 1986 there were 2,672 translations worldwide (cf. Research Center for Islamic History, Art and Culture, <http://www.ircica.org/content/irc580.aspx>), copies and different editions of 551 complete and 883 incomplete translations and

selections in 65 languages. The Wikipedia enlists 56 different languages (http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_translations_of_the_Qur%27an), but, for instance, Romanian is not even listed. Suras of Qur'an are recited in Arabic by Muslims all over the world, even if they do not understand Arabic. Their view on translations remains unchanged: these are mere explanations to help convey the original. Whatever their view, the Qur'an, as well as the Bible remain a never-ending story of translation history.

Bibliography

- Chelaru, M. (2012, May). „Coran. Ultima carte sfântă”. *Convorbiri literare*. Retrieved December 8, 2012, from <http://convorbiri-literare.dntis.ro/MARIUSmai12.htm>.
- Cioran, E. (1999). *Fűzetek 1957-1972*. (P. Réz, Trans.) Műreg. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- JIS. (2010, November 2). Patois gospel launched in Canada. *Jamaica Observer*. Retrieved November 10, 2012, from http://www.jamaicaobserver.com/news/136972_controversy-heightens-over-planned-patois-bible.
- Johnston, F. (2011, September 23). Lost in translation - Is the Patois Bible a waste? *Jamaica Observer*. Retrieved November 10, 2012, from http://www.jamaicaobserver.com/columns/Lost-in-translation---Is-the-Patois-Bible-a-waste_9769562.
- Lambert, J. (2006). Problems and challenges of translation in an age of new media and competing models (1997 (pp. 131–146). Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Stewart, C. (2011, October 8). Patois Bible a valid translation. *Jamaica Observer*. Retrieved November 10, 2012, from http://www.jamaicaobserver.com/columns/Patois-Bible-a-valid-translation_9842752.
- Tomlinson, R. (2008, June 22). Controversy heightens over planned patois Bible. *Jamaica Observer*. Retrieved November 10, 2012, from http://www.jamaicaobserver.com/news/136972_controversy-heightens-over-planned-patois-bible.
- Weissbort, D., & Eysteinnsson, A. (2006). *Translation: Theory and Practice: A Historical Reader*. Oxford University Press, USA.

THE SIMPLICITY OF THE COMPLEXITY ON THE TRANSLATION OF SPECIALISED TEXTS

Bianca-Oana HAN¹

Abstract

By means of translation we are able to enter new and different linguistic worlds, worlds that are 'inhabited' by various people with various preoccupations. Things may appear to be clear and simple, while, in fact they are clear but complex. We, as translators, all have an idea on how 'diversity' in language is dealt with by translation; we are aware of the fact that certain care ought to be taken when dealing with the source text, its addressee and the target text. No matter what type of texts we may be facing, there are a number of operations imposed. When it comes to the translation of specialised types of texts, the issues involved regard terminology used, understanding the original and rendering the material into the target language.

Keywords: translation, specialised texts, linguistic diversity, linguistic conventions

Specialists in the field of Translation Studies state that translation is a means of mass communication, that what makes the connection between people. In order to be clear and understood by all the participants to the speech act, it needs to be kept clear-cut simple.

"Translation is the mediation between plurality of the cultures and unity of humanity." It is the "reply offered to the irrecoverable phenomenon of human plurality with its dispersal and confusion aspects, summed by the Babel myth. "We find ourselves after Babel (...). Translation stands as a paradigm for all the alterations, not only from one language to the other language, but from one culture to the other culture. It smoothen the opening to concrete universals and not to abstract, un-rooted from history ones." ²

The specialised literature has been dealing with issues regarding the degree of difficulty implied by the translation of literary vs. non-literary types of texts. There are voices that say that literary translation is much more difficult to render in translation than a non-literary type of text.

We believe that "things are becoming complicated when we have to approach the artistic zone, where the shades and valences characteristic to a certain language are most of the times difficult to render by means of translation. More than that, a literary translation handles the transfer of literary forms, prose, poetry, which

¹ Lector univ. dr., „Petru Maior” University of Târgu-Mureş

² Paul Ricoeur, *Sur la Traduction*, Bayard, 2004, translation and introductory study by Magda Jeanrenaud, *Despre traducere*, Polirom Publishing House, Iaşi, 2005, p. 130

increase the difficulty, perceived, nevertheless as constructive challenge, just like in a chess game.³

On the other hand, though, there is this idea according to which the non-literary type of texts, i.e. the specialised ones may generate difficulties in translation due to the fact that the translator needs to have knowledge in different domains that are 'outside' the range of literature; we are dealing here with areas covered by technical/juridical/medical/science terminology.

It has been argued that "a study of translation is a study of the language".⁴ Therefore, by means of translation we are able to enter new and different linguistic worlds, worlds that are 'inhabited' by various people with various preoccupations. Things may appear to be clear and simple, while, in fact they are clear but complex. We, as translators, all have an idea on how 'diversity' in language is dealt with by translation; we are aware of the fact that certain care ought to be taken when dealing with the source text, its addressee and the target text.

No matter what type of texts we may be facing, there are a number of operations imposed. When it comes to the translation of specialised types of texts, the issues involved regard terminology used, understanding the original and rendering the material into the target language.

We ought to mind that there are certain features to the specialised texts, features that have an impact on how such texts are to be translated. Therefore, specialised writing is the production of non-literary, pragmatic texts designed for use in a specific field or discipline, such as science, technology, healthcare, business, administration, or tourism. Such texts usually contain terminology and concepts particular to the field and often follows conventional formats. The purpose of the specialised text is primarily informative and the translator's concern is for clarity, precision and effectiveness in the transmission of information. These types of texts follow different conventions both in source and target languages. They use specialised concepts and writing conventions of different fields of knowledge. They ought to be clear and leave no room for interpretation.

There appear to be at least four important factors a translator ought to consider when performing a translation of a specialised text: first, what is the purpose of the text involved: the specialized text is often a vehicle of research, instruction, clarification, or dissemination of information. The translator needs to figure out whether the text is purely informative, or if it has other purposes as well, such as to attract the reader's attention or to promote something. Secondly, it is the target audience that also needs to be established. Therefore, the translator must determine who the reader is and how the reader will use the text. On the other hand, it is important for the translator to make the text reader oriented, i.e. establish if the text in question is designed for a specialized or

³ Bianca-Oana Han, *On Translation: communication, controversy, cultural globalisation*, Colecția Studii, Editura Universității „Petru Maior” din Târgu-Mureș, 2011, p. 51

⁴ Acc. to George Steiner., *After Babel*, Oxford University Press, New York and London, 1975, translated by Valentin Negoită and Ștefan Avădanei, *După Babel. Aspecte ale limbii și traducerii*, 1983, Univers Publishing House, Buharest, p. 75.

non-specialized readership. Thirdly, the translator of the specialized text should have a general knowledge of the field he translates from and be able to understand the concepts and vocabulary used in both the source and target languages, therefore knowledge of subject matter is highly needed. Last, but not least, the conventions implied by the specialised field are also to be clear to the translator. In specialised writing, conventional formats are commonly followed. It is important for the translator to consult similar texts for examples of layouts and the use of terminology.

It is also true that text structure in specialized writing is particularly important, since the pattern is generally more rigid and the cues to the pattern more explicit than in non-specialized writing. They say that there is a difference between how we cope with a literary and then with a non-literary, i.e. specialised type of text. Peter Newmark⁵ argues that “the main intentional difference between literature and non-literature is that the first comprises the world of the mind and the imagination; the second, the world of reality, of facts and events. From the point of view of denotation, literature is (a) poetry, which covers lyrical, dramatic and epic poetry; (b) fiction, which covers short stories and novels; and (c) drama, which covers (1) tragedy, plays about life and death, (2) comedy, plays about normal life, and (3) farce, plays that exaggerate the broad humour of life. Literature derives from the realm of word dictionaries, the general lower case words; non-literature covers the topics of encyclopaedias, encyclopaedic dictionaries, names, titles, upper case words. Literature is written both to be spoken and ‘sonorised’, i.e. read out to oneself and consciously heard in the ear, in natural speech-rhythms, with a word-order that only deviates in order to foreground (emphasise) or ‘background’ (understate) a segment of a text. Non-rhetorical, non-literary texts are written to be soundlessly skimmed.”

One can generally talk about the art of literary translation and the science of non-literary translation, but in fact, translation can never be an exact science, since any two languages are always unequally and differently endowed, though not to the same degree.

“In literary texts, the words are as important as the content; in non-literary texts, this is only true of key words that represent significant concepts, as well as objects, actions and physical and moral qualities, for all of which true synonyms do not exist. (Say: shrub, stutter, green, decent - unfortunately translation equivalents for the adjectives are often missing, since most of these adjectives, including ‘green’ - but not ‘black’ or ‘white’ - and ‘decent’) require a degree of partly subjective evaluation.”⁶

Between literary and non-literary texts, there is a middle stream of topics, headed by the essay, the prime example of a genre with a non-literary subject and a literary form, which is perhaps followed by autobiography, arts criticism, philosophy, religion, history, psychology, sociology, cultural studies - whether the words are as important as the content or how closely they should be translated will depend on how well written and how serious they are. All these medial topics are only discussed in non-literary language -

⁵ Peter Newmark, *Non-literary in the Light of Literary Translation*,
http://www.jostrans.org/issue01/art_newmark.php

⁶ idem

words such as 'descry', 'ponder', meditate' would not normally be found in such texts, unless as quotations from literary texts” considers Newmark.

Literary texts are about persons, implicitly dialogues between first and second person singular, with a first person plural commentator or chorus; non-literary texts are about objects, basically in the third person. Literary words are about allegorical therefore moral truth. Non-literary texts are about objects, basically in the third person. They are written to be read soundlessly or skimmed or gisted. The core of literary texts is the original or imaginative metaphor and the neologism; the core of non-literary texts is the standard or explanatory metaphor and the plain word. Literary texts are written to be read aloud in the mind, to be slowly savoured, to be judiciously read repeatedly, and increasingly appreciated; the sound of non-literary texts is often ignored, and they are read quickly.

Literary and non-literary translations are two different professions, though one person may sometimes practise them both. They are complementary to each other and are noble, each seeking in the source text a valuable but different truth, the first allegorical and aesthetic, the second factual and traditionally functional. They sometimes each have different cultural backgrounds, occasionally referred to as 'the two cultures', which are detrimentally opposed to each other.

In our attempt to help 'solve' this overly debated upon issue regarding translation and its ways of managing original texts into target texts, we bring into the foreground Newmark's ideas according to which translators should sense that there should be a difference between translation methods and translation procedures. He writes that, "while translation methods relate to whole texts, translation procedures are used for sentences and the smaller units of language". He goes on to refer to the following methods of translation:⁷

Word-for-word translation: in which the SL word order is preserved and the words translated singly by their most common meanings, out of context. Literal translation: in which the SL grammatical constructions are converted to their nearest TL equivalents, but the lexical words are again translated singly, out of context. Faithful translation: it attempts to produce the precise contextual meaning of the original within the constraints of the TL grammatical structures. Semantic translation: which differs from 'faithful translation' only in as far as it must take more account of the aesthetic value of the SL text. Adaptation: which is the freest form of translation, and is used mainly for plays (comedies) and poetry; the themes, characters, plots are usually preserved, the SL culture is converted to the TL culture and the text is rewritten. Free translation: it produces the TL text without the style, form, or content of the original. Idiomatic translation: it reproduces the 'message' of the original but tends to distort nuances of meaning by preferring colloquialisms and idioms where these do not exist in the original. Communicative translation: it attempts to render the exact contextual meaning of the

⁷ *Approaches to translation*, Oxford: Pergamon Press, 1981, in Rodica Dimitriu, *Theories and practices of translation*, Colectia Cursus, Institutul European Iasi, 2002, p. 22

original in such a way that both content and language are readily acceptable and comprehensible to the readership.

All these may apply to translation of literary and of non-literary texts. It is of paramount importance for that translator and reader, for the same matter, to acknowledge that every textual instance is absolutely unique; it is in the same time simple in its complexity (generated by semantic, stylistic, linguistic, lexical, professional, social, historical etc. aspects) and complex in its simplicity.

References

- Han, B.O. (2011). On Translation : communication, controversy, cultural globalisation, Editura Universității „Petru Maior” Târgu-Mureș
- Newmark, P. (1988). Approaches to Translation. Hertfordshire: Prentice Hall.
- Newmark, P. (1991). About Translation: Multilingual Matters. Clevedon, Philadelphia, Adelaide: Multilingual Matters Ltd.
- Newmark, P., Non-literary in the Light of Literary Translation, http://www.jostrans.org/issue01/art_newmark.php
- Nida, E. A. (1964). Towards a science of translation, with special reference to principles and procedures involved in Bible translating. Leiden: Brill.
- Ricoeur, P. (2004). Sur la Traduction, Bayard, 2004, translation and introductory study by Magda Jeanrenaud, Despre traducere, Editura Polirom, Iași, 2005
- Richards, et al (1985). Longman dictionary of applied linguistics. UK: Longman.
- Seguinot, C. (1989). The translation process. Toronto: H.G. Publications.
- Steiner, G., (1975) After Babel, Oxford University Press, New York and London, translated by Valentin Negoită and Ștefan Avădanei, (1983) După Babel. Aspecte ale limbii și traducerii, Editura Univers, București
- Venuti, L. (1998). Strategies of translation. In M. Baker (Ed.), Encyclopedia of translation studies (pp. 240-244). London and New York: Routledge.
- Vîlceanu, T. (2007). Fidelitate și alteritate lingvistică și culturală, Editura Universitaria, Craiova

LITERARY TRENDS AND CRITICISM IN POST-WAR BRITISH FICTION

Stăncuța Ramona DIMA-LAZA¹

Abstract

The present paper displays a few aspects characteristic for the major literary trends, topics and authors in post-war British literature. Designed to provide a brief outline of the period, it is focused on modernist and postmodernist writers, emphasizing the authors' interest for aesthetic and social matters, or for the modern novel regarded as a process of communication. The literary trends approached in this paper dwell upon some major themes such as the alienation of the individual, who tries to find comfort in a world that has lost its moral values and traditions or the destruction caused by technology. Modernist and postmodernist characteristics also mixed non-fiction with fantasy, blurring the lines of reality. If the writers of the 1950s were more concerned with older storytelling methods, the following decades brought about a change in the narrative climate of the epoch and the new writers revived the novel and employed different literary styles.

Keywords: criticism, literature, trends, realism, fiction.

The history of the twentieth-century literature is analyzed from two major perspectives: Modernism and Postmodernism. In this context, British critics proved to be more concerned with social class and conduct, trying to convey one main idea: to tell a meaningful story about an individual, placing him in his social environment. In the fifties, British fiction was moving towards several directions, without dwelling upon one in particular: realism, experimentalism, fantasy or metafiction. It was also reflecting a desire to reconstruct the novel and to face a dimension of anxiety and evil. A few representative names of the epoch were James Joyce, Virginia Woolf or William Faulkner. They focused on the human intellect and on man's behaviour in isolation.

Experimentalism underlined the importance of individual psychology and freed the novel from the bondage of the socio-historical context. It meant to create an illusion of wholeness moving away from reality. The fiction writers began to oscillate between the realistic attitude towards the material world and the experimental self-questioning. There were also many writers who, in the attempt of renewing the novel and adjusting it to the political climate of post-war Britain set forth a new trend – that of realism. The books belonging to this period tried to make other modes of thought possible and shifted the reader's interest from aesthetic adventure to literary conservatism. It was not regarded as a rejection of modernist experiment, but it rather represented the necessity of underlining the power of history in fiction.

Further on, the post-war years brought about a new philosophy or lifestyle - existentialism. This type of literature conveyed somber messages or emptiness of existence. The representatives of this trend consider that the individual is alone in a chaotic world where he experiences the loss of significance and certainty. Placed in such

¹ Universitatea de Vest "Vasile Goldiș", Arad, Facultatea de Științe Umaniste, Politice și Administrative

an abyss of nothingness, one is faced with the possibility of free choice, of deciding for oneself, of joining the good or the evil side of existence. A decade later, in the 1980s, magic realism replaced some older literary trends. These books combined realism and fantasy, focusing on fairy tales, on dreams and inexplicable events. Imagination was brought into the limelight, as the authors considered it as a main element in the process of creation. The books they wrote conveyed a special message: they represented the figments of imagination and not the output of some well-thought and organized plan. Therefore, these young writers could not decide upon a proper ending so they let it open, allowing the reader to make personal interpretations.

In the 1950s, the element of class was very popular in the climate of post-war literature. Considering the fact that the authors of the epoch left only dead-ends to the future generation, the young writers had to reorganize and focus on traditional narrative formulas. As a consequence, warnings and rumours regarding the *death of the novel* emerged for the first time. However, there was a human need for literary narrative and no decline in interest in what concerns reading or writing fiction. Authors turned to writing about real experience, to the so-called *life writing*. The unity of a text was rendered by its destination rather than by its origin. But this destination could not be personal, as the reader had no history of biography. Therefore, as one of the famous literary critics of the epoch has underlined, the birth of the reader may happen only at the cost of *the death of the author*.

After having studied Roland Barthes's conception regarding the death of the author, the British novelist and literary critic David Lodge, reached the conclusion that for the readers, language is the element that matters, that *performs*, and not the author. By removing the author, the modern text is transformed and the temporality is changed. The text is a mixture of a variety of writings, it is a combination of signs, and life only imitates the book. Along with the death of the author, there is no point in trying to decipher a text. Therefore, it is important to discover the author, because once he/she is identified, the text may be explained.

The young writers of the 1950s, avoided technical innovation and concentrated on older storytelling methods. They were also concerned with the idea of insularity. It was displayed in fiction as a reaction against experiment or as a return to traditional conventions. As the famous literary critic Bernard Bergonzi demonstrated, the novels belonging to the period above-mentioned, dealt mostly with English social history, examining the relevance of its past. Other representative figures of the epoch, concerned either with the characteristics of the traditional novel or with formal innovation are: Iris Murdoch and Graham Greene respectively William Golding, John Fowles or Anthony Burgess. According to Malcolm Bradbury's classification, we distinguish five categories of novels: the chronicle novel, the social novel represented by Kingsley Amis, the comic-ironical novel, the philosophical or visionary novel (characteristic for William Golding's style of writing) and the experimental "art" novel of John Fowles. "Fowles so beguiles us with uncertainty in his fiction, so tantalizes us with a variety of possible outcomes, that we

read his novels and short stories eagerly to find out what happens in the end. Will Frederick Clegg, the twisted clerk in *The Collector* rape Miranda, the attractive young woman he has taken captive? Alternatively, will he take pity on her and let her go? Will Nicholas Urfe, the main character of *The Magus* make his way safely through the “godgame” that the mysterious Maurice Conchis has chosen to play with him? Will Charles Smithson, one of the main characters in *The French Lieutenant’s Woman* leave his fiancée, Ernestina Freeman for Sarah Woodruff, a woman whose haunting eyes draw him to her, just as the sirens’ songs lured sailors to shipwreck? And what about Sarah, the novel’s other main character? After making love to Charles in an Exeter hotel, will she drift into prostitution in London, or survive in some more respectable situation? Such questions as these arise in all of Fowles’s novels, and the reader’s curiosity about the answers does not always stop short of prurience.” [1]

The seventies were seen as a bridge between the sixties and the eighties. It was a decade focused not only on British fiction but on foreign literature as well. Some critics claimed that the novel has turned into a business, into a commercial dimension, encouraging the prize-oriented fiction. The new generation of writers that emerged by the middle of the seventies changed the climate of the period because they proved a deep interest in the everyday subjects, in the dark side of normal life, in psychological strangeness. They merged fantasy with realism, removed the old structures and eroticized the novel. The eighties revived the novel and brought along a multitude of new points of view and literary styles.

Another great revival in theory was represented by the new forms of critical approach such as deconstruction, reception theory or feminism. As theory formulates a need of constant debate, one must possess knowledge in order to support particular standpoints as well as alternative positions in conflict with these arguments. Literary theory was closely related to the political scene of the epoch, and that is why writers before the 20th century related their literary output to the existent historical context. But as time passed by, they shifted their interest and decided to allow modern modes of thought to govern the way they read literary texts. Even if all readers and critics belong to the same community, they interpret texts from different points of view triggering thus, controversy in literary studies. Therefore, they give birth to a continual literary debate, by claiming that one choice is right and another one is wrong - and this is not a sign of weakness, but rather a sign of vitality and vigour. Literary criticism was regarded as having two major branches: historical criticism and the New Critical tradition. Adepts of the latter literary period tended to give the author a diminished role in the account of literature, unlike the Romantic theorists who were concerned with the genius of the author. When the author and the work are not clearly delimited confusion emerges; the voice of the work cannot be identified with the voice of the author. The writer is just an interpreter of this independent public object governed by conventions and known as literary text. According to some modernist views the novel must have the kind of effect on the reader that life has. Therefore, as life does not report to you in organized narration

the novel lets you into its secrets more or less gradually. The novelists' intention is to make the reader forget about the fact that the author exists. The term New Criticism defines the critical theory that has dominated Anglo-Saxon literary criticism while its percepts must be understood as critical positions and not as the truth about literature. According to New criticism, every text is autonomous. History, psychology, author's intention and reader's private experience are all irrelevant. This literary trend argues that each text has a central unity and the responsibility is to discover this unity. The reader's job is to interpret the text telling in which ways each of its parts contributes to the central unity. The primary interest is in themes. A text is spoken by a narrator who expresses an attitude which must be defined as ironic, straightforward or ambiguous. Judgments of the value of a text must be based on the richness of the attitude and the complexity of the text. Each writer follows some personal steps when creating a novel. David Lodge considers that a novelist should not reveal all its meanings at the first reading. He even claims: "As I write, I make the same demands upon my own text as I do, in my critical capacity, on the texts of other writers. Every part of a novel, every incident, character, word even, must make an identifiable contribution to the whole ... On the other hand, I would not claim that, because I could explicate my own novel line by line, that is all it could mean and I am well aware of the danger of inhibiting the interpretative freedom of the reader by a premature display of my own as it were, "authorized" interpretation. A novel is in one sense a game, a game that requires at least two players, a reader as well as a writer. The writer who seeks to control or dictate the responses of his reader outside the boundaries of the text itself, is comparable to a card player who gets up periodically from his place, goes round the table to look at its opponent's hand and advises him what cards to play." [2]

An essential element in the development of literature is the distinction between literary theory and criticism. Firstly, literature may be regarded either as a simultaneous order or as a series of words arranged in chronological order. Secondly, the reader observes an oscillation between the study of literary principles and the study of literary works of art. There have to be some principles of selection related to the creation of a literary work. Those who deny the importance of criticism can be called unconscious critics. They reject modern literature, merely taking over traditional standards. Because more often than not, they lack perception and the ability of expressing personal opinions many academics prefer to take for granted the verdict of older critics instead of judging for themselves a piece of literary work.

Literary theory and criticism is closely related to linguistics. Literature represents the study of language and of its principles, of the writer's choices concerning the syntax and rhetorical figures. The critic or the creative writer can consider the situation of the contemporary novelist either aesthetically or institutionally. They can adopt a descriptive or prescriptive tone in their text. Unlike Romantic or Modernist writers, contemporary authors focused on communication, irrespective of the style they followed – realist or non-realist, fiction or metafiction. Due to the emergence of state-of-the-art techniques

and means of communication such as computers, videos or fax machines, and also because of their greater professional involvement, contemporary writers became more and more engaged in a process of communication with an actual audience.

Conclusions

In the post-war period many British authors showed a deep interest in aesthetic and social matters rather than focusing on politics. Some of them tried to cultivate their own voices while others manifested a deep dissatisfaction and despair with respect to the British society. However, this epoch was marked by a number of excellent critics and novelists including Kingsley Amis, William Golding, Iris Murdoch or Anthony Burgess. The world of theatre was also revolutionized due to the plays of John Osborne or Samuel Beckett. These playwrights were appreciated for their imagery and technical mastery or for the methods employed to depict the alienated human condition. Among the contemporary writers, the most notable and worth mentioning are John Fowles and David Lodge. The *New Criticism* period had a major contribution to our understanding of a work of literary art. Such a work approaches the ideal of a self-sufficient microcosm. It represents an object of criticism to the extent that all major interpretative clues lie within the work and not in the author's biography.

To sum up, the emergence of the modern novel as a form of communication is based on its formal complexity and difficulty. The so-called revolution of the word is regarded as more important than any political revolution. As mentioned above, there have been many writers who have written fiction that responds to the moral and philosophical crisis of the century. Postmodernism, also known as experimental fiction nowadays, deals with the conventions of classic realism, guaranteeing the development of the novel as a literary form.

References:

- [1] Shaffer, W. Brian, *A Companion to The British and Irish Novel 1945-2000*, Blackwell Publishing, Oxford, UK, 2005, pp. 398
- [2] Lodge, David, 1997, *The Practice of Writing*, Penguin Group, London, pp. 15

Bibliography:

- Acheson, James, 1991, *The British and Irish Novel Since 1960*, The MacMillan Press Ltd., London, pp. 24-93
- Alexander, Michael, 2000, *A History of English Literature*, MacMillan Press, Ltd., Great Britain, pp. 55-74
- Bradbury, Malcolm, 1994, *The Modern British Novel*, Penguin Group, London, pp. 25-83
- Ford, Boris, 1964, *The Pelican Guide to English Literature, vol. 7. The Modern Age*, Harmondsworth, Penguin, pp. 115-120
- Lodge, David, 1997, *The Practice of Writing*, Penguin Group, London, pp. 15

- Newton, K. M., 1997, *Twentieth Century Literary Theory*, MacMillan Press Ltd., London, pp. 47-69
- Sanders, Andrew, 1994, *The Short Oxford History of English Literature*, Oxford University Press, Great Britain, pp. 255
- Stanciu, Virgil, 1989, *Directions in the Post-War British Novel*, Cluj-Napoca, pp. 15-20
- Taylor, D. J., 1994, *After the War*, Harper Collins Publishers, Great Britain, pp. 94-95
- Wood, Nigel & Lodge, David, 2000, *Modern Criticism and Theory*, Longman, Great Britain, pp. 123-167.

IMAGERY VS. REALITY IN THE PERCEPTION OF AMERICAN EXCEPTIONALISM

Dana RUS¹

Abstract

Ideology plays an essential role in the cultural formation of American identity. The ideology of the American Dream, which is the foundation of the American identity, is a historically and culturally explained paradigm which, due to the lack of concrete physical reference and to the extreme subjectivity that it entails, has favored the emergence of theories regarding the illusionary aspect of the cultural image of the country. The paper approaches some such theories, including Baudrillard's famous "loss of the real" theory regarding the American cultural space.

Keywords: American exceptionalism, identity, simulacrum, reality.

Being a nation whose members explain their belonging by means of voluntary adhesion to an ideology, America, as the culture which facilitated this singular perspective, becomes identifiable with the traits that this ideology embodies. Principles of the American dream, the belief in a special destiny, the qualities fostered by the frontier spirit – they all combine to result in a unique outlook on life, on society, on the individual's place in relation with the others and with oneself.

Peopled by a nation who assumes the label of exceptionalism motivated by its ideological definition of identity, by the peculiar conditions which assisted its birth, by the religiously motivated belief in the divine mission entrusted to it, the country acquires the traits that the people who identify with it claim for themselves. For people living both within the country and beyond its geographical boundaries, America has come to represent the image that the nation has built for itself. The mythology of the American experience has transgressed the locus of its representation for people and it has been extended to create a spiritual image of the country.

The way people internalize and assimilate myths varies greatly from one individual to another and from one epoch to another, which does not lead to a homogenous version of the American spirit. Moreover, all the enduring American values are conditioned by ineluctable, permanent and realistic facts: by different historical periods, race, sex, social level, economic level, education, ethnic background, cultural perspective. These elements inevitably shape the way individuals choose to assert their belonging to the American nation and, consequently, their image of the country. The result is a collage of different versions of Americanisms which, while mirroring the individual referents, is still a constructed image. This comes in opposition with the traditional image of countries, where belonging is dictated by ascriptive elements: the image is static and given a-priori. In the case of America, the fact that belonging to the country is a fact of voluntary adhesion turns the image into an ever-changing, self-constructing structure. It is also a

¹ Lecturer, PhD, Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureș

fluctuant image in the sense that although the basic constituents remain the same, they take on different shapes and perspectives according to the variables they represent.

It appears that the image of the country is composed of a multitude of individual images supplied by mythical representations of the factors which American identity implies. The idea of the country is therefore made up of a multitude of subjectivities which, however homogenous in terms of the original myths lying at the foundation of the American spirit, bear nevertheless resemblance to the personal experiences that individuals are subjected to. Returning to the parallel with the traditional image of countries and state identity based on a given cultural, historical heritage that people belong to due to their ancestry: this image of the country is not to be altered by personal contribution, by subjective input; it finds its stamina from tradition and stability. Conversely, the American image of the country is a subjective product which does start from a commonly shared mythical basis, but which acquires as many shapes as the individuals who create the image.

The consequent result of this mechanism of creating an image of the country is its lack of homogeneity: we do not have one single objective image to which people adhere, but several. Like Peter Conrad asserts, “the reality of America is selective, optional, fantastic: there is an America for each of us” (4). The versatility of the American reality is made possible by the huge permeability of the mythology incorporated by the American spirit, by its flexibility in face of historic challenges and cultural perspectives. The mirror illustrating the million Americas imagined by individuals reflects a reality which is continuously altered according to people’s subjective angles of perception.

Although this mechanism of creating an image of the country may find a justification in the argument that reality is what people create for themselves, as the status quo by which they organize their lives, things acquire a more complex aspect when speaking about nations. There are more pragmatic issues which need to be taken into account, and which the American popular culture – the one that people identify with – disregards as irrelevant. If traditionally the image of one’s nation is built around real historical events, which acquire mythological dimensions after they happen, due to their power of representation for people for whom they strengthen the sense of belonging to that specific nation, the American way is considerably different. In building their national identity, they start from the premise of the mythical dream as theory, with all the principles that it embodies, and guide their lives according to it. The fact that the American history is full of examples which are in total contradiction with the lofty idea of exceptionalism is of little or no relevance at all. The extermination of the Native Americans, the experience of slavery, the discrimination against women – to mention just the most flagrant instances of historical events which prove American inconsistency in applying the democratic idealism of the exceptional dream – reflect a line of thinking which may be labeled as double standard. Such injustices of history are flaws emerging from the inaccuracies between the individual mechanisms of imagining identity confronted with the historical reality. They are proofs that the application of the

exceptional dream is fallible, that it is not perfect, but it is perfectible. They also stand as proof to the fact that there is a significant difference between the image that people create for themselves and for the country they live in and the reality as such.

Founding the rationale of a national identity on a dream, however consistent it may be with actual events, and however exceptional it may be considered, is closer to the realms of the imagination rather than to those of reality. A country composed of individuals who build, in a conscious effort, a sense of belonging based on the dream of being exceptionally unique, forms an image which is the sum of the imaginations of these individuals. This is where the gap appears. The state of dreaming is, par excellence, imagining the illusion. The dream of a perfectible version of the self - and, by extrapolation, of the country - inevitably means that this version is not accomplished yet, that it is the goal that we pursue and, at the same time, the promise that it is doable. This creates a significant gap between one's idea of oneself and the objective reality and also a confusion of the two. From the spatial externalization of individuals' convictions of the self emerges a disproportionate sense of reality which is not entirely false, but not entirely true, either.

The America that is formed by this process of imagination is an invention which, while not entirely denying reality, brings it to a state of distortion which at times becomes unrecognizable. This is explained by the fact that the projection of individuals' ideas of their national identity is different from the physical reality. Individuals, as well as nations, may act as embodiments of ideological principles and in virtue of an alleged exceptionalism which they assume as a justification of their deeds and convictions. But this does not automatically confer them the qualities they claim and according to which they justify their existence. There is a gap between the persona individuals choose to embrace and the factual reality. Thinking about the individual and about the country in this principled manner leads to the creation of an invented cultural space, which leads to the simultaneous existence of two distinct entities when speaking about America: one which is the real territory, the physically delimited ground, and another juxtaposed space, which is a discursive invention. This invention relies for its strength on the idealism of the dream, which is also a source of its elusiveness. Being an invention, a product, an artificial creation, the imaginary America is continuously re-imagined, re-invented, re-configured according to the latest interpretations of the principles that lie at the foundation of its creation.

In one of the referential postmodernist approaches to the concept of the real and the imaginary, Jean Baudrillard brings his theoretical interpretation in his famous essay "Simulacra and Simulations" (1992). Even before the appearance of his essay, Baudrillard became to be associated with the idea of "the loss of the real." This concept has to do with the view that in our contemporary society, the tremendous influence of images mediated especially by the media has led to a loss of the distinction between real and imagined, between reality and illusion. The term that Baudrillard uses to describe this state

of fact is “hyperreality”, which implies an erosion of the distinction between these contrasting elements.

Baudrillard’s concept of hyperreality and simulacra starts from the premise of a traditional semiotic representation characterizing a past era of “fullness” in which a sign was a surface indication of an underlying reality. He then questions this kind of relation, wondering if a sign is not an index of an underlying reality, but merely of other signs. The system is reconfigured and Baudrillard calls it a *simulacrum*, while the process itself is not one of representation anymore, but one of *simulation*. If, according to Baudrillard, representation “starts from the principle that the sign and the real are equivalent”, then simulation “starts from the Utopia of this principle of equivalence.” To reach its present state of emptiness, the sign goes through successive phases which Baudrillard defines as:

1. image as a reflection of basic reality
2. image as a mask which perverts a basic reality
3. image which masks the absence of a basic reality
4. image which bears no relation to any reality, being its own pure simulacrum.

In order to exemplify the third stage of the image, Baudrillard resorts to an interpretation of the American relation to reality by giving the example of Disneyland. This sign is apparently one of the second type – a mythologized misrepresentation of the United States: “All of its [America’s] values are exalted here, in miniature and comic-strip form. Embalmed and pacified ... digest of the American way of life, panegyric to American values, idealized transposition of contradictory reality” (Baudrillard).

However, Baudrillard advances the claim of this specific sign as a third-order simulation, as a sign which conceals an absence: “Disneyland is there to conceal the fact that it is the ‘real’ country, all of ‘real’ America, which is Disneyland (just as prisons are there to conceal the fact that it is the social in its entirety, in its banal omnipresence, which is carceral.) Disneyland is presented as imaginary in order to make us believe that the rest is real” (ibid). Disneyland has the effect of “concealing the fact that the real is no longer real, and thus of saving the reality principle” (ibid).

Baudrillard’s postmodernist vision on America is founded on the insight that what is normally considered reality is actually just the illusion of it. The loss of the real is a reversal of values which endows utopian imagination with all the prerequisites of a supposedly authentic representation of reality, when it is simply a delusive construction.

The idea of the American space as an intentional construction, with the inherent artificiality that it presupposes, was approached among the first, by Edmundo O’Gorman who, in *The Invention of America* (1961), defines America as an intellectual construct. In terms of the formation of the New World, O’Gorman favors the term ‘invention’ rather than ‘discovery’, thus shading new light on Columbus’s exploits in the new continent. He differentiates between ‘discovery’, which implies a previous knowledge of the object and ‘invention’, whose area of interpretation implies something unheard of and unexpected. ‘Discovery’, the term generally used when speaking about the way the American continent entered the sphere of European knowledge, “implies that the nature of the thing found

was previously known to the finder, i.e. that he knows that objects such as the one he has found can and do exist, although the existence of that particular one was wholly unknown.” (O’Gorman 10). O’Gorman’s theory, based on the writings of Christopher Columbus, Amerigo Vespucci and other explorers, argues that they had no previous knowledge or idea about the land they were on the point of finding. Columbus’s purpose was to reach Asia, so the theory that he ‘discovered’ America cannot stand since he did not actually discover anything. He stumbled across a previously unforeseen continent, which was interpreted by the Western world as a discovery. The difference between knowing what to expect from the thing you intentionally pursue - discovery - and imagining it as long as the confinement of your world allows – invention - is significant.

This opens the way to modern cultural theories about America arguing that the country was invented, rather than discovered, as a discursive entity. O’Gorman’s concept of “invention” is summed up and explained by Clara Bartocci, who observes that “it was necessary to devise an invention, in a scientific sense, to define that which had never been conceived of in the past”(103). Myra Jehlen further explains the idea of the invention of America as a necessity coming from the fact that such an entity had never been conceived before: “The New World was a future so far from being already imagined, it had to be invented: conquered, settled, and also enjoined, urged, promoted and written into being” (13).

The mechanism of inventing the American space is a provider of infinite interpretations; the opportunities are practically boundless, as the traditional constraints commonly known to the European mind are absent. Time and space acquire new characteristics due to American emptiness: “In American emptiness, there are truths to sustain any fiction” (Conrad 5), they are flexible tools which can be maneuvered in such a way as to serve each individual’s imaginative workings.

The historical conditions which assisted and facilitated the idea of the invention of the American space are very important, as they are the key to understanding its mechanism. Inventing the space, contrasted with the classical idea of discovering it, adds a significant imaginative input which brings the image of America closer to the realms of illusion. At the same time, it constitutes an innovation in individuals’ way of relating to the world, by completely changing this perspective. The voluntary creation of a new, personal, self-imagined universe, by means of the application of a general set of principles, is a clear mark of modernity. By conferring the individual the liberty to choose the shape of the world he wants to imagine, by the flexibility incorporated in this process, the mechanism of inventing America is a deeply modern one. Peter Conrad observes: “Because America offers an incarnation of your most recondite and specialized fantasies, in discovering America you are discovering yourself. Europe equips you with a hereditary, natal self. America allows you to invent a self better adjusted to the individual you have become since outgrowing the impositions of birth”(5). Similarly, Tzvetan Todorov notes that “the conquest of America heralds and establishes our present identity. Even if every date that permits us to separate any two periods is arbitrary, none is more suitable, in

order to mark the beginning of the modern era, than the year 1492. We are all direct descendants of Columbus”(5).

The quest of creating an image from the whole country therefore finds a starting point in the individual. He is the depositary of all the ideas that compose the American spirit; the extrapolated image of the country revolves around the multitude of individuals, hence the impression of decentralization. If traditionally conceived national images are focused around important figures from the country's past, American essence is distributed to a multitude of centers in an extremely heterogeneous manner.

The singularity of the American experience consists, we dare assert, in this very peculiar method of creating a national image on a voluntary basis. Consequently, it is the image which is exceptional and infallible, because it rests upon solid principles derived from singular historical circumstances and endowed with powerful mythical power. The historical reality has failed for so many times to keep up with the grandeur and loftiness of the principles that make up American spirit. Myths do not fail, they are constant and rightful and impenetrable. It is the image of the country, as the sum of the individuals' projected images, which is entitled to bear the label of exceptionalism.

Bibliography:

Conrad, Peter. *Imagining America*. New York: Oxford UP, 1980.

Bartocci, Clara. *The American Columbian*. Amsterdam: Mario Materassi, 1996.

Baudrillard, Jean. "Simulacra and Simulations." *Selected Writings*. Ed. Mark Poster. Stanford UP, 1998. 166-184. 2 Oct. 2008

<http://www.egs.edu/faculty/ baudrillard/ baudrillard-simulacra-and-simulations.html>.

Jehlen, Myra. "The Literature of the Colonization". *The Cambridge History of American Literature* 1st volume. Ed. Sacvan Bercovitch. New York: Cambridge University Press, 1994.

O'Gorman, Edmundo. *The Invention of America: An Inquiry into the Historical Nature of the New World and the Meaning of its History*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1961.

Todorov, Tzvetan. *The Conquest of America*. New York: Harper and Row, 1984.

KIPLING AND THE COLONIZATION OF IMAGINATION

Nicoleta Aurelia MEDREA¹

Abstract

This paper presents an outline of the works belonging to the so-called colonizers of imagination and tries to identify R. Kipling's response to the patterns of the colonial literature. His confrontation with this world of imagination springs from one of the most important cultural confrontations in the history of European empires, between imperial Britain and India, a confrontation that acted as an active and transforming force that engaged both Western and Eastern cultures in a process of mutual redefinition. Kipling's representation of India is not only a response to assert the British legitimacy of its hegemonic claims but also the effect of cultural contradictions that 'contaminated' his texts with internal tensions, ambivalences that inevitably produced moments of hybridization.

Keywords: colonization, identity, hybridity, contextualization, empire

As history has proved, one of the most influential factors in shaping the world as we have it today was the experience of colonialism. Colonialism not only influenced literature but it created a literature of its own. The question arising here is to what extent literature has reflected and absorbed the social and economic realities of imperialism. How has literature reacted to the ideologies of imperialism? What kind of heroes and heroines has it created? What kind of myths and legends has it drawn upon? How has the world of imagination received its colonizers?

Apart from a theoretical grounding in the postcolonial criticism of the colonial discourse, a better understanding of this literature also involves its contextualisation. By placing the texts into contexts, also by following the development of this literature across time and by analyzing the connections and the interrelations between different writings, we may get a more believable picture of the patterns of perception that Kipling shared along with other colonizers of imagination. Referring to the relation between the colonial discourse and history Said speaks about a certain estrangement of the colonial discourse which is defined as a representation of representations transmitted from text to text producing an unchanging stereotype of an unchanging Orient and affirming the superiority of the Western world. The colonial writer could not escape this pattern, neither Kipling did, and that is why it would be interesting to have an outline of Orientalist writing to see who drew upon who and how closely writers followed or skipped the pattern. Kipling's perception of the Empire is clearly revealed in the relation between his work and other texts of his time, all framed and conditioned by their social, economic and political contexts. Kipling's time inherently had its own mode of power and Kipling's texts, in circulation with other texts came together to form a common discourse of power relations specific to that period.

¹ Lecturer, Ph.D., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureş

Western creative imagination was deeply affected by the process of colonization; imperialism and its fascination with the exoticism of the Other's territories were never to diminish. The outcome was a literature, which inevitably bore the imprint of the process of colonization, which left its legacy in what is called postcolonial literature. In the 19th century the term imperialism was, as the British liberal J.A.Hobson pointed out, "on everybody's lips...and used to denote the most powerful movement in the current politics of the western world." (Randal, 2000, p.13). The British Empire was at its height and made use of symbols such as Queen Victoria, the Royal Navy, the One Race, or the One Flag. Symbolism penetrated also the texts, which became filled with imperial ideas of race pride or national prowess meant to justify the hegemonic process of colonization.

In the relation with the ideology of imperialism the text became a "a vehicle of imperial authority" (Boehmer, 2005, p.13), an instrument of taking possession of the foreign land where the colonist attempted to construct a new world of stories out of old stories. Faced with the bizarre of the foreign lands the colonist resorted to what Elleke Boehmer calls 'migrant metaphors', namely metaphors familiar to him and to the audience at home applied on other lands. The result was a literature that in its effort to interpret other lands offered a certain perspective to home audience and shaped ideas of those times. This process was not a novelty for the Victorian era, as European exploration had been established several centuries before and had started a tradition of representations of representations. The curiosity of the explorers sprang from tales of earlier travelers, from oral narratives or popular fantasies. When Kipling came to India he was inevitably carrying with him this tradition of representing the Orient, yet his direct contact with the native reality made him slip in many instances the Western pattern of representing the world of the Other.

Colonialism also involved a mimic process of transferring elements from the metropolis to the periphery. The colonizers mapped the foreign land by using names of the home ground and by creating replicas of the landmarks they left at home: architectural styles, dress patterns, names, scientific understandings, histories. Replicas of the Kentish garden country were found from New Zealand and Tasmania to Simla or Kenyan Highlands. A relevant example is that of the hill stations in Northern India where the British created their own pinnacles of power, replicas of Home quarters that together with their landmarks were meant to feed their nostalgia and to position them on a distinct, aloof position in relation to the natives.

In his *Plain Tales from the Hills*, Kipling largely drew upon this enclosed society of exiled that nostalgically replicated the elements from Home in their attempt to preserve an unspoiled superior identity. By creating a new history of the foreign places it was possible to subject them. A classical example is Daniel Defoe's *Robinson Crusoe* (1719), a small-scale replica of the colonial adventure into the unknown. However, Robinson's making Friday an image of himself, necessary for the colonial project, for confirming the colonizer's status, also betrays the anxiety that foreign lands cannot be entirely penetrated and despite efforts of translating them into familiar spaces they preserve their unknown

and subversive character. Such stories were multiplied by other texts and created conventions of understanding the unknown lands.

The image of the empire relied largely on stereotypes, which tended to screen out the indigenous people's diversity, agency and resistance and at the same time it masked the reality which often meant contempt for the native life, even violence. However such generalizations of the Other could not synthesize the difference displayed by vast cultures as that of India for example. Illustrations of resistance are to be found in some of Kipling's writings such as "The Judgment of Dungara" where a priest of Dungara donates itch inducing white shirts to sabotage the plans of the "civilized", in "The Bridge Builders", where an engineer is experiencing an opium induced dream with the coming of new gods of "fire-carriages", images that actually underline the strangeness of the uncanny India.

To escape the danger of subversive forces that contact with other cultures brought about, the colonial authority was in need of energizing myths of its own, of the New World, of the Empire where 'the sun would never set'. Writers such as Philip Meadows Taylor, William Makepeace Thackeray, Charles Dickens, Jane Austen, Thomas Hardy, or Rudyard Kipling were aware that the British Empire was in need of symbols of wide spaces where the torch of civilization was to be brought and they responded accordingly. Empire became a fertile source of inspiration, a land of possibilities and fantasies but also a land of unlawful practices, oppression or social disgrace. Thus everything that Victorian society considered to be improper for its status was dumped into the foreign lands of the Empire. In a way the colonies became Victorian society's unconscious or hidden self. As Kipling notices, it was "East of Suez" where "the direct control of Providence [ceased]" and where the "mark of the beast" (Kipling, *Life's Handicap*, 1891) expressed itself.

The geographic magnitude of the Empire, the mass organization and institutionalization of colonial power, the development of imperial ideologies, especially those referring to race (the Social Darwinist thought), all these made "British national imagination grow extravagantly imperial in its idiom and scope." (Boehmer, p.31). Imperial ideas sold well in music halls or popular press and the readers became more and more interested in travelogues or adventure romances (David Livingstone- *Missionary Travels*, H. M. Stanley- *How I Found Livingstone, In Darkest Africa*, or Henty's militaristic boy's adventure tales). These stories created the image of the empire for the public at home and were part of the propaganda that made empire become a style: it had its heroes, it was self-congratulating and showed that eagerness of 'Play Up, and Play the Game' in its stories, songs, verses or games.

However the imperial project was constantly under the impression that what had been gained could be easily lost. The result was a feeling of anxiety that was heightened by the inevitable imperial rivalries, which Kipling called in his 1896 poem, "Hymn Before Action", "Nations in their harness" that go up "against our path." (Kipling, *The Complete Verse*, 2002, p.258). Another threat was that of miscegenation in the colonies, of 'going native'. Contact with the Other was viewed as a destabilizing process which brought

about degeneration. Kipling depicts such instances of 'going native', yet the outcome varies: in the case of Strickland in "Miss Youghal's Sais", his going native allows him to better serve the empire; in the case of Trejago in "Beyond the Pale" the experience of searching knowledge beyond the pale is sanctioned as he is wounded in the groin, yet he is reintegrated into the colonizers' society; however, in the case of McIntosh Jellaludin in "To Be Filed for Reference" his going native voices the white's fear that one of their own may reject their customs and turn into a native Other.

The experience of the Indian Mutiny of 1857 was to heighten more the feeling of insecurity and anxiety. As a result, direct British government was introduced and the image of the colonial officer as the guardian of the people, the lord of the district, became central. This was the image that Kipling promoted in his *Plain Tales from the Hills* (1888), *Life's Handicap* (1891), *The Day's Work* (1898), where the officer's uncompromising integrity together with his strength is selflessly engaged in the 'day's work', serving as a guarantee of the high virtues of the Empire, providing it with a good management and thus securing its stability.

Such images were part of the highly sophisticated process of validating the imperial rule, which was justified by theories of racial and cultural supremacy of the colonizers. One of the theories that justified expansion was the industry of the colonizer: David Livingstone promoted this ideology of work, Anthony Trollope in his South African travelogue claims that "labor only can civilize" and Thomas Carlyle in his essay "The Nigger Question" (1849) indicates that if labor was invested in land it would create rights of proprietorship and gave the right to the white man to make the black man work "his" land. To sustain these theories, racist oppositions were introduced having the image of the white man as the archetypal worker and on the other side of the binary the degenerate and lazy native. The colonizer built railways, administrative centers, and cities. As Kipling in "The Sons of Martha" (1907) says, the 'white man raised the stone and cleaved the wood.' (Kipling, *The Complete Verse*, 2002, p.258). Work also saved Robinson Crusoe and stood as a guarantee for his appropriation of the island. R. M. Ballantyne's boy heroes in *The Coral Island* (1858) were engaged in building, mapping and exploring from the very beginning of their stay on the island.

Being in charge, the empire developed its own forms of self-validation. As Ruskin said, England's destiny was to rule, so it was like the force of fate. This is what Kipling in "A Song of the White Men" (1899) calls "our chosen star" (Kipling, *The Complete Verse*, p. 225) meant to bring freedom and the righting of wrongs. The white men's work was heroic because it was 'disinterested' as Kipling assures us in his poem "Kitchener's School" (1898): "they (the English) show all peoples their magic and ask no price in return." (Kipling, *The Complete Verse*, p.163). The British went even further with their justifications and labeled their imperial work as having continuity with the past by relating it with the Roman Empire. The same way the Romans laid roads, the British built railways or laid telegraph cables. The British considered themselves as natural imperialists, born rulers like the Romans, having a divine right to rule. Kipling in "Recessional" (1897)

invokes God “Beneath whose awful Hand we hold/ Dominion over palm and pine”. However the same poem warns about the precariousness of the imperial project- “Far-called our navies melt away.” (Kipling, *The Complete Verse*, p.261)

The network that supported the perpetuation of colonial literature was based on what Elleke Boehmer called the transferability of the “traveling metaphor” which functioned like “a series of reflecting mirrors which repeated, reinforced and reversed cultural significations coming from England and Europe.” (Boehmer, p.52). The tropes that colonial literature drew upon included: Utopia, the lawless wilderness; the Noble Savage or the unregenerate primitive; the Garden of Eden or the Holly City; and Britannica as regnant over all. (Boehmer, p.45). These tropes became repetitive and created a kind of self-enclosed environment for colonial writing, giving it an insular character, which is after all so much an English characteristic. The network of the colonial literature was carefully interwoven so as to place the colonizer on a safe position, whose manliness and knowledge justified his status as a representative of the ruling race.

A prolific book, which became itself a signifier for the exotic, is the *Arabian Nights*. The list of writers who drew inspiration from these stories cannot be exhausted here, but to mention only a few- Wordsworth, Carlyle, Ch. Bronte, Anthony Trollope, J. Ruskin, Dickens, Mary Kingsley, Thackeray, W.E. Henley (who wrote his own version- *Arabian Nights' Entertainments*-1893), Kipling, R.L. Stevenson (who created a dark-mirror image of the original *Nights*- *New Arabian Nights*-1882). Conrad drew upon Stevenson's subject of colonial bad faith and fear of regression. Rider Haggard found inspiration in the *Arabian Nights*, too and for his novel *King Solomon's Mines* (1885) he resorted to Stevenson's *Treasure Island* (1883), which in its turn was inspired by Defoe's *Robinson Crusoe*, Ballantyne's *The Coral Island* and Captain Marryat's *The Pirate*. Haggard's *Nada the Lily* inspired Kipling in creating the character of Mowgli. Golding's *Lord of the Flies* was an indirect response to the unrealistic behavior in Ballantyne's *The Coral Island*. All these books indicate the huge capacity of colonial writing to reproduce itself creating thus an enclosed and self-repetitive network of symbols and motifs.

Kipling went even further and designed his short stories having their own network of cross-references. Characters such as Strickland or Dr. Dumoise appear from one story to another. Situations in different stories are paralleled: “I knew a case once...but that is another story.” (Kipling, *Plain Tales From The Hills*, “Wressley of the Foreign Office”, 1994, p.312)

His stories also borrow the word of the mouth, anecdotes or rumors that circulated among Anglo-Indian clubs and their use gives the impression of verisimilitude: for instance a story of a white man who appeared in native guise circulated among the British Indian social circles and Kipling used it in several stories of ‘going native’ such as “The Incarnation of Krishma Mulvaney”, “False Dawn”, or *Kim*. Kipling also drew upon ‘fashionable’ anxieties about sexual relations between colonial officials and Indian women in a large number of stories: “Without Benefit of Clergy”, “Georgie Porgie”, “The Gate of Hundred Sorrows”, “Beyond The Pale”, or “Lispeth”. Kipling himself became a creator

of images that were further used by other writers. For instance, his writings were taken as evidence of the British work in India, Burma, Ceylon and Africa. Maud Diver in “The Englishwoman in India” (1909) drew upon Kipling’s portraits of Anglo-Indian women. Leonard Woolf in his *Ceylon Diaries* (1963) recognizes shapes of Kipling’s stories. Kipling’s view of the empire as a school of practical skills and an non-rewarded duty was expressed in phrases that entered the colonial idiom: “the white man’s burden”, “East is East and West is West and never the twain shall meet”, “somewhere east of Suez”. Such transferability created a kind of homogenous colonial literature across a vast empire.

Such repetitions were meant to support colonial power and consequently multiplied and empowered the colonialist discourse. This literature was read in colonial spaces, in the company offices or in government headquarters. The model of the colonial officer implied that he had to be geographically mobile, a globetrotter, educated and permanently engaged in book learning so as to be able to translate foreignness into comprehensible terms. As Kipling indicated after twenty years of service, a man “knows, or knows something about, every Englishman in the Empire and many travel everywhere without paying hotel bills.” (Kipling, *Wee Willie Winkie and Other Stories*, “The Phantom Rickshaw”, 1947, p. 123).

It was with that “knowability” that the colonial officer had to be endowed to keep the bonds of the empire tightly connected. Kipling himself as a reporter traveled widely throughout the empire and was part of the closed system of the colonial project. He praised the men of the empire, such as Cecil Rhodes who was for him the embodiment of his colonial ideal and was praised in his turn by Rhodes who called him a “purveyor” of his vision.

However, the standardized image and the generalizations regarding the empire lead to what Elleke Boehmer calls “colonial drama”. Western values were taken as standards for success and applied on a population, which, according to the Orientalist perception, did not change in depth. To this, the self-consciously superior man who believed himself disconnected from the native life (which was again a mistake) was added. The myth of white man’s worth (the purveyor of civilization) was created but this idealized selfishness betrayed the weak character of the colonial identity.

The colonizer kept away from the native, even rejected him, but at the same time he needed his presence to define himself as a white colonialist. This hegemonic style carried the label of what was British-made “with a garnish of Red Sauce (Kipling, *In Black and White*, “On the City Wall”) and presented British values as paramount. The camera eye of the narrative focuses mainly on spaces of colonial existence, cantonments, hill-stations, civil lines, on the daily routine of the English middle class, teatime, clubs, sports, along with their etiquette and behavior. As Thackeray in *Vanity Fair* put it: “We carry with us our pride, pills, prejudices...making a little Britain wherever we settle down.” If there were any conflicts then they belonged to the colonizer because it was after all his drama that mattered. Even where the colonized protagonists are the first person narrators such as in Philip Meadows Taylor’s *Confession of a Thug* (1838) or in Kipling’s “In Flood Time”

or in “Dray Wara Yow Dee” (*In Black and White*, 1888), the narrative frame and context belong to the colonizer and the story is designed for an implied European audience. Kipling’s Kim is indigenous to India (like the author himself), yet he is kept external to it by the author’s artificially imposing of a dominant identity. His omnipotence—“more aware and more excited than anyone” (Kipling, *Kim*, 1994, p.216) -assures his central position which is not shared by his Indian friends, Mahbub Ali or Hurree Chunder, who are important only in relation to their work for the Great Game.

Although contact with the world of the Other is viewed as compromising, it can also have creative potential and inspire colonial writers. For example, in Kipling’s “False Dawn” (*Plain Tales From The Hills*), the picnic in an Indian hot weather takes place at night and the characters’ identities suffer confusing changes in the manner of a midsummer night’s dream: “It was like a scene in a theatre”, “I never knew anything so un-English in my life.” (Kipling *Plain Tales From The Hills*, “False Dawn”, p.52). However, only in this confusion the colonizer’s choice of the beloved one was possible. At the end of the story, “as the sun rose”, the veil of mystery is raised but the narrator “felt tired and limp and a good deal ashamed of myself.” (Kipling *Plain Tales From The Hills*, “False Dawn”, p.53). Although the crisis is resolved in the world of the Other, the conclusion of the narrator reinforces the Orientalist idea that such experiences are not good as they can subvert the energy so much needed for the colonizer to be in full control. To assure control, the colonizer adopted what Kipling called knowability, a knowledgeable position from where the whole world becomes the object of his scrutiny. This was the colonial gaze that gave the colonizer a panoptical vision of the world he mastered. The colonial authority justified itself by using motifs such as research, scientific study, documentation, and the colonizer took the pose of a disinterested scientist, rational and neutral. Colonel Creighton in *Kim* has the official status of a researcher for the Ethnological Survey, yet unofficially he works for the Great Game. The same happens with Kim whose job is to gather information while accompanying his lama, information that makes him an invaluable instrument for the British secret service. He is on a privileged position and he represents British authority signifying and comprehending all India.

Another characteristic of the empire that proved for its energy and strong character was its association with masculinity. While in the colonial binary the colonizer is the masculine, virile, rational element, the colonized is viewed as feminine, lacking force and confusing. The British Empire was the man’s world. While in Lahore Kipling commented that the Raj was filled with “picked men at their definite work” (Kipling, *Something of Myself*), or as Marlow in *Heart of Darkness* observed, “women were out of it” (Conrad, *Heart of Darkness*-Empire service). Empire fed newspapers with real-life accounts of colonial experiences and inspired boy’s adventure fiction (Captain Marryat, R.M. Ballantyne, Henty). The pattern of these stories includes a hero that undergoes a quest, a rite of passage with some final reward such as victory against the natives, wealth, and achievement of identity, personal or national honor. The woman was not present, only probably as a trial or as a reward. She is viewed as something polluting for those who fell

under her spell such as Ustane in *She* (Rider Haggard), the Woman of Shamlegh in *Kim*, or Kurtz's African woman. What was important happened between men. Even in the process of self-mirroring, doubling, the pairing is made between males: Kim and the lama, Holly and Leo (*She*), Charlie Marryat and Tim Kelly (*With Clive in India*, Henty). The exclusive treatment goes even further if we are to consider Haggard's dedication of *King Solomon's Mines* (1885) to "all the big and little boys who read it." (Haggard, *King Solomon's Mines*). Therefore the audience that these colonial stories were addressing to was male. Was the fear of the 'female' unknown so big that even the relation between the text and the reader had to be colonized? These were nothing but parts of a design which needed an ideological support for a male-led Empire that had to provide its promoters, and not only, an image of a self-confident British manliness and robust character.

The position that Kipling assumed in the process of shaping what Benita Parry calls "England's mysterious imperialist identity and destiny" (Parry, 2004, p.61) was an active one. He was inevitably swept into the workings of colonialism and imperialism that worked together serving one another, created their own world, insular as their breeders' own world, self-repeating, self-congratulating, yet inevitably shaped by reference to the world of the Other. However, when evaluating Kipling's relation with the ideology of the Empire we should consider that he was also what Zohreh Sullivan called him, a "quintessentially divided imperial subject." (Sullivan, 1993, p.6). His confrontation with the imperial project left him on the way between the two cultures, a liminal figure whose mind belonged to England but whose soul longed for the scents of his birthplace.

Bibliography:

Primary works:

- Kipling, Rudyard, *Life's Handicap*, <http://www.gutenberg.org/dirs/etext04/lfshc10.txt>
 Kipling, Rudyard, *The Complete Verse*, Kyle Cathie Ltd, London, 2002
 Kipling, Rudyard, *Plain Tales From The Hills*, "Wressley of the Foreign Office", Penguin Books, London, 1994
 Kipling, Rudyard, *Wee Willie Winkie and Other Stories*, "The Phantom' Rickshaw", Macmillan, London, 1947
 Kipling, Rudyard, *In Black and White*, <http://www.gutenberg.org/dirs/etext04/sldtr10.txt>
 Kipling, Rudyard, *Kim*, Penguin Books, London, 1994, p.216
 Kipling, Rudyard, *Something of Myself*, <http://gutenberg.net.au/ebooks04/0400691.txt>

Secondary sources:

- Boehmer, Elleke, *Colonial and Postcolonial Literature*, Oxford University Press, New York, 2005
 Conrad, Joseph, *Heart of Darkness*, <http://www.bibliomania.com/0/0/15/28/frameset.html>
 Haggard, Rider H., *King Solomon's Mines*, <http://www.gutenberg.org/etext/2166>
 Parry, Benita, *Postcolonial Studies: A Materialist Critique*, Routledge, London, 2004

Randal, Don, *Kipling's Imperial Boy*, Palgrave, London, 2000

Sullivan, Zoreh, *Narratives of Empire*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993

Thackeray, William M. , *Vanity Fair*, <http://www.bibliomania.com/0/0/51/94/19151/1>

SPACES OF TIME IN THE MOVIE
TRISTRAM SHANDY: A COCK AND BULL STORY (2006)

Eliza Claudia FILIMON¹

Abstract

Tristram Shandy: A Cock and Bull Story, Michael Winterbottom's 2006 adaptation of L. Sterne's novel, **The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman** is weaving the present with the past, in an intriguing movie that gives a contemporary voice to the words of Sterne/ Shandy. The first focus of analysis in my paper is how the **race against chronological time** functions both in the novel and in the movie. Fear of death motivates the novel writer's attempt to push the story of his life forward, but generates his incapacity to give the story a straight line, at the same time. The 2006 adaptation presents the time of making the movie as the director, cast and crew's struggle to meet a deadline, which becomes a challenge, due to the interference of complicated personal lives, impossible to keep off the set. The second issue I deal with is **time as structural device**, that is the elements of film grammar which are used in organising transitions in time and space. This adaptation is about contemporary actors starring in a difficult, postmodern adaptation of an old, difficult novel that plays with the temporal frames in its characters' lives. The crossing of boundaries between the two media causes amusing and confusing situations. What are the obstacles they face and the techniques used in switching from contemporary settings, costumes, language to 18th century elements, in order to transpose an 'unfilmable' novel?

Keywords: digressions, film editing, movie-making challenges

The process and result of turning a novel into a movie is "endlessly and wonderfully, about seeing things come back to us in as many forms as possible" (Sanders, 2006), since adaptations infuse literary settings with colour and give a face to our most beloved characters, somehow bringing them closer to our times through the choices of the masterminds of movie-making industry.

Having taught eighteenth century literature for about five years I have had to somehow overcome the lack of a film adaptation for one of the most interesting novels of the age. There have been new and old adaptations of the other novels discussed, that students could align next to the written texts, yet nothing for *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. The gap was finally filled with Michael Winterbottom's 2006 adaptation *Tristram Shandy – A Cock and Bull Story*.

Once I got over the curiosity and excitement that overcame me on learning that *Tristram Shandy* has finally been given a face and a voice, I endeavoured to analyse the concept of time in key moments of the film adaptation. According to J. Harbord, "the dependency of film on other texts is specifically a temporal relation" (2007: 44), so the making of a movie that could represent such a complicated novel would mostly have to

¹ Lector univ. dr., University of the West, Timisoara, Romania

deal with shifts of time frames. As starting point in my discussion, I take a statement from the adaptation that reflects temporal shifts, one of the many appeals L. Sterne's novel has held over the ages: we are told on screen, more than once that the novel is 'a postmodern classic before there was any modernism to be post about.'

The sequences I have chosen relate firstly to the issue of time rendered as duration, either psychological or chronological. In the novel, Tristram Shandy notes at one point that it has taken the reader about ninety minutes to read what happened since Uncle Toby rang the bell and Obadiah left for Dr. Slop, "so that no one can say, with reason, that I have not allowed *Obadiah* time enough, poetically speaking, and considering the emergency too, both to go and come" (*TS*, II, viii, 83).

Here the narrator is dealing with two kinds of time as duration: the literal time of the reader, measurable by the clock, and the reader's sense of how much (fictional) time has elapsed in the lives of the characters; in the fictional time, they have performed actions requiring more than the mere ninety minutes of the reader's real time. Tristram goes on to acknowledge that no real or chronological time may have elapsed: "tho', morally and truly speaking, the man, perhaps, has scarce had time to get on his boots" (*TS*, II, viii, 83).

To some it takes a life-time to read the novel; the movie adaptation takes about one and a half hours to view; while the main character writes in order to cheat death in the novel, the director and the actors have to meet various deadlines in the movie. The novel offers digressions as the solution, such as visuals, double-talk, or insertions of unrelated episodes.

The objections of the reader to the narrator's perception of linear time are refuted with the subtle slip of chronological time into a subjective perception:

"I would remind him, that the idea of duration, and of its simple modes, is got merely from the train and succession of our ideas--and is the true scholastic pendulum,--and by which, as a scholar, I will be tried in this matter,--abjuring and detesting the jurisdiction of all other pendulums whatever." (*TS*, II, viii, 84)

Secondly, I have labelled time as structural device, namely the means of organising the shift from the space of the movie to that of the novel: flashbacks, flash-forwards, freeze-frames, the soundtrack, editing, costumes being the technical tools exploited by the crew. Examples from the novel will support my comments on relevant scenes from the movie.

Deborah Cartmell (1999) argues for three broad categories of film adaptations of novels: transposition, commentary and analogue. The present one belongs to the first category, being an adaptation that contains further layers of transposition, in our case in temporal form. Winterbottom's taste for adapting novels may be familiar to film and literature lovers from his 2001 *The Claim*, a subtle variation of Hardy's *The Mayor of Casterbridge*, a representation of the Hollywood genre of the Western relocated in the

1860s gold rush. This 2001 movie belongs to Cartmell's group of analogue adaptations, in which awareness of the intertext is not necessary in order for the viewer to fully grasp the message of the film

The opening clip of the movie takes us behind the scenes, in the dressing room, where we watch actors Steve Coogan and Rob Brydon getting made-up for the shooting. We catch a snatch of their conversation in a real-time scene. Rob Brydon addresses Steve Coogan facing the camera, so the degree of intimacy with us, viewers is higher than that of Steve Coogan. Both are presented in a medium close-up, but the camera zooms in on Steve Coogan as he looks in the mirror. Before seeing the actors the actors, however, we are let in on their 'hobby-horses'. Rob Brydon is concerned about his looks while Steve Coogan worries about the traces of time visible on his face. The latter piece of information is only conveyed visually, as we watch him pat his chin and contract his neck muscles.

The effort Tristram Shandy makes in establishing himself as the hero of his own life in the novel is paralleled by the two actors' constant arguments over who has the leading role. Steve Coogan appears in a profile-shot so we are for now observers of a dispute of egos. The camera focuses the two in a close-up while the two make-up artists overhearing their silly dispute are barely visible. Nevertheless, their giggle illustrates the general mood of not only this brief sequence, but of the entire adaptation, namely a comic view of some participants on matters of life-importance to others.

We jump in time and enter the world of the novel. The first element signalling the shift to the eighteenth century is a heroic tune; next comes Steve Coogan in a period costume, achieving gradual intimacy with us, as he approaches from long shot to medium close-up addressing the camera, similar to Tristram Shandy's style of talking to the reader, Sir/Madam, in the book. Ambiguities arise as to whom Steve Coogan really portrays – Tristram Shandy or himself. There are two reasons causing the confusion; Steve Coogan quotes Groucho Marx, the famous comedian and film star, and he underlines the importance of his role in the adaptation: "Goucho Marx once said that the trouble of writing a book about yourself is that you can't fool around". He goes on to contradicting the quotation as he introduces the character he plays: "Why not? People fool around with themselves all the time....I'm Tristram Shandy, the main character in the story...the leading role" (IS 2006). Thus, Tristram Shandy of the movie adaptation addresses the camera voicing the preferences and concerns of the actor, which results in anachronisms.

An example of ambiguity appears in the next clip, as words are literalised by both image and sound. The close-up of a bull introduces Tristram Shandy's explanation of the expression 'cock-and-bull story', which ends the novel and has become a favourite critical remark related to it. Another anachronism is inserted, as the voice we have to assume is Tristram Shandy's expresses an opinion he cannot possibly hold at the beginning of his

story: “There are those who say this is a cock-and-bull story” (TS 2006).. Next, Steve Coogan steps into the character Tristram Shandy to expand on the idea: “That is the bull...my father’s bull...and I’ll show you the cock in a minute”(TS 2006). Tristram Shandy laughs ahead of us, viewers, anticipating our understanding of his double talk. He promises to clarify the ambiguity, mirroring the novel’s narrator who does not keep his promises of more stories of interest.

Extra diegetic sound becomes a mark of Tristram Shandy’s story world in this clip. The opening credits are still rolling on the screen and we are given the complete picture of the setting of the novel. Tristram Shandy approaches from the background and explains the role of the miniature weapons and tanks Uncle Toby and corporal Trim are carefully planting in the garden. A point of view shot draws out attention to how seriously they take to their duties and to the tiny pieces they use to re-create the fight of Namur. Manipulation of scale is employed to introduce a flashback, as the tiny tank in Uncle Toby’s hand turns into a real one, the extra diegetic heroic tune is replaced with the diegetic sound of shots, and the two characters are involved in a smoky war scene. In a matter of seconds, thus, three temporal frames overlap: the post-production time when the credits are added on to the finished film, the novel’s present time with Tristram Shandy’s re-recollections and the past he knows from Uncle Toby, the war that is ever present in the latter’s life.

The time gap between the past time battle Uncle Toby obsesses about and the time and space of adult Tristram Shandy is rendered visually with the help of the editing technique dating back to Hollywood’s classical age, **the wipe**. Editing is heavily relied on to signal the switch from diegetic present to past, an echo to the famous opinion that the cutting of film renders time elastic, relative (Einstein, 1924). The war scene of the past is pushed to the left of the screen to give room to the present time of the story. The diegetic sound of the cock marks both the novel and the film adaptation’s linguistic puns, raising once more the question of who gets the credit as main protagonist. The Tristram Shandy we hear is, strangely enough, fighting to maintain the position of the ‘I’ in the story, as if he knew that the story he would write would mainly be about his father and his uncle: “When I said this was a cock-and-bull story, it was my cock I was talking about, not Uncle Toby’s. After all, am I not the hero of my own life?” (TS 2006)

The play with chronology continues with the connection of Tristram Shandy and Uncle Toby, both victims of the battle of Namur, the former affected by the latter’s hobby-horse of using every available material in the house to re-create the battlefield, producing in fact Tristram’s accident. This conclusion is voiced after another flashback, introduced by an iris. The flash-forward in the novel “a cow broke in (tomorrow morning) to my uncle *Toby’s* fortifications” (TS, III, xxxviii, 187) is rendered with the use of diegetic ‘moo’ on screen. Tristram Shandy’s insistence on his reproductive abilities that

have not been affected by the incident anticipates Steve Coogan the actor's efforts to fend off rumours about his libido.

The ticking of the clock opens the next clip, in which we become familiar with the world and the words of the father. This time costume is indicative of movement back to story time. Steve Coogan simply puts on a wig and becomes Walter Shandy, which raises the number of roles he plays to three in Michael Winterbottom's production. The main difference between Steve Coogan playing Walter Shandy and Steve Coogan playing Tristram Shandy is that he has no interaction with the camera and with us, viewers in his former role. The moment the wig is on, he turns his back to the camera and ignores everything except Walter Shandy's 'hobby horses'.

Time as psychological duration is rendered in the sequence presenting Tristram's mother and father on their way to London by coach. The mother's assertion that she is comfortable enough is visually contradicted by her position in the coach and the jolty movement of the coach. Now we learn from Walter Shandy that they only have to travel two more days, which is "not long". It all depends on the perspective, a relative one, we may think, before we notice a sign by the road stating the distance, 260 km. The sequence thus produces at once opposite reactions in us, that is sympathy and laughter, as well as raising awareness of the subjective perception of the passing of time: "My father looks at his watch, announces that two hours and ten minutes have passed, but to my imagination it seems almost an age" (*TS*, III, xviii, 149)

Doanne (2002) focuses on three types of editing as ways of building up a filmic time – space coherence: to repeat a scene from various viewpoints, which causes a replay of time; the chase leading to a logic of accumulation and the passing of time and parallel editing that creates dramatic tension, displacing the temporal logic of the film forcing the viewer to make the necessary connections. Simultaneous actions, fragmented and alternating in the novel benefit from both an audio and a visual presentation, though parallel editing, Doanne's third type, on the one hand and the diegetic sound of the mother screaming, penetrating the walls of Shandy Hall on the other hand. It is a sound that Walter Shandy, Uncle Toby and dr. Slop do not seem to hear, engaged as they are in silly demonstrations and empty dialogues. Extradiegetic sound connects the upstairs and downstairs scenes covering Elizabeth's manifestations of pain. A further link between the scenes is established through dialogue, as Uncle Toby's expression of the map of Namur that "could make a man's eyes water" is followed by a close-up of Elizabeth crying. Scale manipulation triggers once more the shift back in story time to Uncle Toby's memories and then to the present scene of the clip.

We are one third within the movie when a major digression takes place and we are allowed to enter the lab of fiction and become witnesses in 'the making of *Tristram Shandy – a cock and bull story*'. The frame presenting Tristram Shandy's mother screaming and

twisting in pain gets larger and includes the director yelling ‘cut’ and a camera operator behind him. From this scene onwards, the rhythm becomes more dynamic, chaotic at times for all involved. Steve Coogan has no time to meet everybody and spend time with his girlfriend, Jennie, who has arrived on location by train, for two days with their newborn baby.

Making a movie appears to be a race against deadlines; linear time is the enemy as in the novel, meetings are postponed, dialogues are left suspended, emotions are suppressed since there is never enough time for everything. The race against time is lost before its start, an idea the book dwells on in its presentation of Tristram Shandy’s efforts to catch up with his lived life in his writings:

“instead of advancing, as a common writer, in my work with what I have been doing at it—on the contrary, I am just thrown so many volumes back[...] at this rate I should just live 364 times faster than I should write—It must follow, an’ please your worships, that the more I write, the more I shall have to write—and consequently, the more your worships read, the more your worships will have to read.” (*TS*, IV, xiii, 228).

The difficulties of making the movie adaptation are surpassed by problems in Steve Coogan’s personal life. Past time love affairs threaten his present relationship and his public image, so he has to decide what deserves more time and consideration at such short notice. We get to know Steve Coogan the actor better than the characters he portrays. Everything boils down to size for him – how long he stays on the set, how large his part is, how high the shoe-heels of Tristram Shandy and Walter Shandy should be in order to make him stand out. The space of the cinema hall is not empty. We are not watching the adaptation by ourselves. The very actors are viewers of the finished scenes, and Steve Coogan pushes for higher heels on Tristram Shandy’s shoes. A double screen is thus inserted, pushing ‘the making of *Tristram Shandy* further back in time. Rob Brydon feels undervalued, the costume designers burst into tears after altering the shoe heels to no avail, and we feel there are more scenes we have not seen. The degrees of frustration infuses the novel: “[I] was all that time totally neglected and abandoned to my mother; and what was almost as bad, by the very delay, the first part of the work, upon which my father had spent the most of his pains, was rendered entirely useless,—every day a page or two became of no consequence” (*TS*, V, xvii, 300), seeps into the adaptation, but the feeling transgresses the realm of fiction.

Steve Coogan seems closer to the characters he plays, Tristram Shandy and Walter Shandy, since he asks for more emotional scenes to be included, scenes that would generate greater sympathy in the viewers. Michael Winterbottom’s clever digression of presenting Steve Coogan changing his baby’s diaper, produces a similar reaction in us, as we start to forgive his flirtations and bursts of vanity. He seems unable to adapt his personality and feelings to those a father in the eighteenth century would have

experienced, so he takes the director's refusal too personally. The adaptation of this old novel poses cultural problems rather than technical ones, although nobody understands that a faithful transposition of the novel cannot be a commercial success.

The visual character of the novel is conveyed with the shot of a black screen, a visual representation of the black page in the novel. The question of inserting it in the movie adaptation appears to position the choice as left open in the collective effort of turning the movie into a success. Intertextuality is an answer, as the director and the producer try to establish connections between the novel and popular movies and songs.

L. Sterne's novel does not start at the beginning. The question that should have logically been asked before the adaptation of an unfilmable novel had been put into practice is raised now and each person involved in the production has a different answer. It is the moment we find out that shooting the movie took one year and the crew consider the challenges too demanding. How trivial this seems when measured up against the ten year period that passed between the appearance of the first and the ninth volumes of the novel.

The movie ends before its actual ending. The double screen separates us from the ending of the adaptation, as we realise the cast and crew have been watching the same version of the ending. Tristram Shandy is born, we are informed by the diegetic scream and Walter Shandy has fainted. The bird's eye view shot presenting him turns into a medium long shot as the camera withdraws and the screen fade to black. Frustration best summarizes the general reaction of the cast and crew about discarded parts, cheap battle-scenes, and excess of some movie ingredients at the expense of others. It all culminates with the trouble the producers take in bringing Gillian Anderson to shoot for two weeks as widow Wadman and, to her utmost despair, have no scene included in the final version.

A second ending follows, which is either a late adjustment of the previous or the faithful rendition of the ending of the novel. The family are listening to Obadiah's cock-and-bull story and are laughing, along with us, who have followed the transposition of the pun in the novel onto the movie adaptation. An **iris** editing technique is used to introduce a shift to the time of 'making the movie', to another teasing conversation between Steve Coogan and Rob Brydon about who best imitates Al Pacino's acting style. Thus, in terms of chronology, the viewers are safely returned to the cinema hall to witness the leading actors' current concerns, while the time-structuring editing device employed to make this time-shift is one of the oldest techniques in the history of film editing.

Tristram Shandy- A Cock And Bull Story (2006) deserves a leading position in the gallery of literary transpositions on screen. It firstly makes its viewers step back in time and browse the novel, as "adaptation into another medium becomes a means of prolonging the pleasure of the original presentation, and repeating the production of a

memory” (Ellis, 1982, 5). Subjective and objective time overlap in the novel, depending either on the characters’ perception of the passing of time, or on the writer’s ability to compress large periods of life in brief sentences. Watching the movie adaptation is easier than reading and enjoying the book. The movie both renders the intricacies and digressive techniques of its literary inspiration – L. Sterne’s splendid novel *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* – and brings to the viewers’ attention the comic layers of the movie-making industry, thus becoming a modernization of a classic literary work and a deconstructive movie with a strong meta-fictional discourse.

References:

- Cartmell, D. Whelehan, I. (eds) (1999) *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London: Routledge
- Doanne, M. A. (2002) *The Emergence of Cinematic Time: modernity, contingency, the archive*. London: OUP
- Eisenstein, S.M. (1924), (1988) *Selected Works, Volume 2: Towards A Theory of Montage*. (ed). M. Glenny and R. Taylor. London: BFI
- Ellis, J. 1982. ‘The Literary Adaptation: An Introduction’ in *Screen* 23 (1), pp. 3-5
- Harbord, J. (2007) *The Evolution of Film*. Cambridge, Polity Press
- Sanders, J. (2006) *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge
- Sterne, L. (2003) *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (eds) New York: Penguin

THE ZUCKERMAN SERIES BY PHILIP ROTH – THE EVOLUTION OF AN EXTENDED PROJECT

Corina Alexandrina PUȘCAȘ¹

Abstract

As early as 1972, while in Prague, Roth “encounters” (creates) a vivid, intelligent, highly reflective writer character (Nathan Zuckerman) and, as a result, he undertakes to write a new project of linked novels featuring this character and having an overarching meaning. Of course, the initial plan suffered a multitude of alterations in the 28 years it took to be delivered completely, the initiation of the series as well as its continuation stemming from Roth’s propensity for writing sequels. However, there is a clear wholeness and neatness in the design of each of the books which make up this series.

Keywords: linked novels, Philip Roth, the Zuckerman project, sequels, installments

What is the Zuckerman series of books?

When in 2000, Philip Roth published *The Human Stain*, the publisher added in the front matter a list of “Books by Philip Roth”, which meant changing the chronological organization of his life work to an organization around the (central) characters they depict: Zuckerman Books, Roth Books, Kepesh Books and Other Books. Back then there were eight Zuckerman books, but the series was enlarged in 2007 with the ninth and last installment:

<i>The Ghost Writer</i> (1979)	}	books collected as <i>Zuckerman Bound</i>
<i>Zuckerman Unbound</i> (1981)		
<i>The Anatomy Lesson</i> (1983)		
<i>The Prague Orgy</i> (1985)		
<i>The Counterlife</i> (1986)	}	informally called the American trilogy
<i>American Pastoral</i> (1997)		
<i>I Married a Communist</i> (1998)		
<i>The Human Stain</i> (2000)		
<i>Exit Ghost</i> (2007)		

The books make up a unified series of nine interlocking novels (and a novella) due to the recurrence of the character Nathan Zuckerman, a writer himself. They represent one of the most ambitious literary series of our time, one of Proustian scale: being published over a period of 28 years (1979-2007) and amounting to 2,507 pages. They form a grand prose text, characterized by a hectic range of topics, narrative strategies, themes, and even different levels of accomplishment, Roth himself having admitted he has evolved significantly since the beginning of his career.

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

Were the Zuckerman books conceived as part of a project/plan/scheme?

This is a question critics or reviewers have not focused on. Roth has never been explicit on this matter either. However, I dare state that there had been a plan in Roth's mind from the very beginning. To demonstrate this I will start by mentioning that, in her monographic study, Debra Shostak, too, expresses some conjecture in this respect:

The highlighting of the books' voices by name [when grouping them as Kepesh books, Zuckerman books, Roth books] reveals Roth's interest in retrospectively finding patterns in his compositional process, imposing a coherence from without that nevertheless bespeaks an internal coherence, if not exactly a plan (2004 10).

Then there is Roth himself who gave a number of clues in this respect. He admitted that his "inspiration for the character came after several trips to Czechoslovakia. He was stirred by the contrast between the benign annoyances of literary celebrity in the U.S. and the repression of writers in Prague, Kafka's home town" (Sheppard 4). This means that Zuckerman's first story was in fact the one depicting his experience in the Prague, whereas the experiences recounted in *The Ghost Writer*, *Zuckerman Unbound* and *The Anatomy Lesson* were imagined later. He wanted to publish the Prague tale, but he needed to create a context for it, one that would highlight it. This also explains the mode of narration in *The Ghost Writer*: the young writer's pilgrimage to the E.I. Lonoff's home in the Berkshires is narrated by the 43-year-old Zuckerman, the age Zuckerman has when he visits Prague. In Roth's mind, Nathan Zuckerman was born at the age of 43. To put it another way, Roth "meets" Nathan Zuckerman (this chief character of his fictional world) while in Prague himself and before having him recount the adventures he witnesses there, he has the character look back to his formative years.

Similarly, in an interview with *The London Sunday Times* in 1984 (republished in *Reading Myself and Others*), while explaining the importance and the implications of the idea of Holocaust to Zuckerman's life, Roth confesses that this meaning and "a certain thematic architecture" will only reveal themselves when the books are published in one volume. Indeed, in 1985 when *Zuckerman Bound* comes out with "The Prague Orgy" as an epilogue, the brick-thick book invites and supports a deeper understanding and highlights the coherence of the project Roth had in mind. I believe this is how far Roth's initial project had gone with his character Nathan Zuckerman, but the character turned out to be so lively and with such great potential that Roth could not abandon it. So he decided to enlarge the project by writing something unlike anything he has written before and use Zuckerman, the novelist with his "powerful transforming urge" (RMO 162) in *The Counterlife*.

As for the circumstances in which the Zuckerman project took an unexpected course with the publication of *American Pastoral* first and then *I Married a Communist* and *The Human Stain*, there are a number of aspects which need mentioning here.

Among many fascinating revelations there is Shostak's discovery that Roth initially began work on *American Pastoral*, which he published in 1997, as early as 1972, at the end of the Vietnam War, but could not progress beyond Merry's bombing. Twenty years later,

however, when he had created a vivid, intelligent, highly reflective writer character (Nathan Zuckerman), he felt it was time to get back to the story of the exceptional man's fall and write it through a "mediating consciousness". Asked in a radio interview why he chose to use Nathan Zuckerman as a narrator in the American trilogy, instead of letting the main characters tell their own story, Roth indicates the artificiality and the usefulness of this character, when he says: "The biggest problem I solve is that nothing stands between me and my spontaneous reaction to my material" (NPR: *Fresh Air* show - American Novelist Philip Roth Oct. 31, 2003). He tried to avoid being involved in a cunning strategic process. He needed "to land on that voice which would give [him] the most verbal freedom, imaginative freedom, and that's what Zuckerman does for [him]. There's something about his intelligence that awakens [Roth's]". In other words, Zuckerman became the perfect device for evoking in mythic terms a boyhood idol, as well as a ravishing period in the history of the US. Moreover, there was in his mind the idea that he needed to recuperate his native town - Newark, and again Nathan Zuckerman as a character born in Newark came in handy. In a recorded interview broadcast on 25 Dec. 2005 by *Open Source* Philip Roth explains the circumstances that determined the choice of Newark as setting for the novels he wrote after returning from living in Europe for a long time. He was looking around for what to write next and realized that he had a good topic "staring [him] right in the face", it was "in front of [his] nose": his childhood Newark, which had become a tragic place (having burnt down). He realized that Newark was Atlantis that had been lost. Newark was just as interesting as Prague. "I have always been interested in these places where people live under pressure (the war was on)." Newark had been the 16th largest city in America when Roth grew up, but the riots burnt a good proportion of the city to the ground (a place with a great historical fall).

The success of this narrative technique and of the topic of tragic historical circumstances determined Roth to write two sequels to *American Pastoral*. He used three more powerful periods in American life - the Vietnam years, the McCarthy era, as well as the era of the political correctness- in the rest of the America trilogy. This entire second trilogy is based on the realization that: "[h]istory comes into the living room. The large forces that make the world go, they come into our living room" (Jeffrey Brown's interview 10th Nov. 2004) and that he likes depicting that.

Finally, by writing *Exit Ghost*, it was obvious that Roth purposefully added or enhanced (retroactively) qualities that were necessary for the series to constitute itself as a finished project: completeness, roundness and closure. Interviewed by Hermione Lee for *Spiegel*, in the wake of the novel's publication, Roth explained that this novel is the end of Zuckerman, but that he had started to write it without having the desire to bring the series to an end: "It just happened, you know, as I remember it. When I began the book, I don't know that I thought this was the last.[...] The story simply foretold the end. And the way it unraveled, there was a completion and a conclusion. But in the beginning, all there was, was the idea of his return." Asked whether he might use the character again,

playfully Roth said: “[...] now he is in Zuckerman Heaven which actually does sound like a book. Or ‘Zuckerman in Hell’?”

Conclusion

In view of all the facts enumerated above, it is now safe to assert that there was an initial design about Zuckerman books, but it did not have the size, the scope or the form the series currently has. The series evolved and turned out this way out of Roth’s propensity for writing sequels. In the twenty-eight years Roth wrote the Zuckerman series, the theme of the ethics of and the significance of writing remained at the heart of these books featuring Nathan Zuckerman, which together with the character’s recurrence contribute greatly to the forming of a coherent project. However, the context, the purpose and the way in which he articulates his conception on the ethics of literature varies considerably from text to text.

Bibliography

Lee, Hermione. “*An Audience with Philip Roth*” - Roth interview. *The Observer*, Sunday 7 Oct. 2007. <<http://www.guardian.co.uk/books/2007/oct/07/fiction.philiproth>>. 20 Apr. 2008.

Roth, Philip. *Reading Myself and Others*. London: Vintage Books, 2007.

Sheppard, R. Z. “Goodbye, Nathan Zuckerman.” *Time Magazine*. Monday, Nov. 7, 1983 <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,949878-4,00.html>>. 10 Mar. 2008

Shostak, Debra B. *Philip Roth: Countertexts, Counterlives*. Columbia: University of South Carolina Press, 2004.

Audio and Video Interviews:

“Roth Interview” from NPR’s “Fresh Air”, September 2005

“American Novelist Philip Roth” from NPR’s “Fresh Air”, Oct. 31, 2003

Interview with Jeffrey Brown. *News Hour with Jim Lehrer*. [Two-part interview] 27 Oct. 2004 and 10 Nov. 2004. PBS.

THE SUICIDAL SELF

Cristina NICOLAE¹

Abstract

The perspective we focus on in the present article takes account of the individual's (in)ability to externalize the inner world (which contains the subjective interpretation of the outside world) and the outcomes of such a process or of its absence. It is a process that acknowledges otherness (be it the latent other within/the shadow – Jung's archetype, or alterity outside the self). Yet it also implies its acceptance or rejection, a means of dealing with the inner turmoil, a path to self-discovery and improvement, counterbalanced by its dark side understood as self-exposure that might result in the dissolution of the self. The Woolfian character we have chosen for our analysis, Rhoda (*The Waves*), mirrors the destructive outcomes of such a denial.

Keywords: otherness, self-exposure, fear, alienation, disembodiment

A large majority of Virginia Woolf's characters are defined by fear and a sense of alienation, rooted in what we define as self-fear — fear of their own quest. It consumes them and leads, more or less, to self-exposure, which Woolf understands as a loss of self. They fear life itself, love (being loved and/or loving the other - both hypostases are related to exposure and conversion, the change of the individual's boundaries of the self as a result of the other's influence/felt intrusion), the passing of time, death, the Other (otherness within — their own identity, masculine and feminine identity taken into account; and otherness without – the intruder depriving the individual of his sense of self, altering the identity quest), the emptiness of the heart, loneliness, existential failure.

Her characters' fear mirrors Woolf's own approach to life, to a self she is painfully aware she cannot control as far as insanity (the other within) and external influences are considered, a perspective on a life she cannot frame on her own terms entirely. Reconsidering her life (past and present) by means of creation becomes a way of quieting down anxieties, of facing and sometimes conquering her fear. Her struggle with fear is one she translates in terms of the written discourse, an act of creation that would draw the contour of her self defined by a continuous existential crisis.

We see in *The Waves* the image of the self *par excellence*, a self whose mobility evokes the image of a diamond's facets suggested in *Mrs. Dalloway*. Practicing her “surgical eye” (in Woolf, 1982: 166) on human nature, Woolf transforms these facets into characters, they are given character contour and depth, and the self is revealed as a bringing together of the restless selves.

The novel begins, in our reading, with the image of unity, of a primordial wholeness in which the sea and the sky are one, not yet differentiated (“the sea was indistinguishable from the sky” [*W*3]), prefiguring the search of the six characters for entirety, for being a whole again, not apart, but together, a permanent, harrowing longing

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

for the certainty and sense of stability this unity provides. The reference to the four elements (water, air, earth, fire) re-emphasizes the suggestion of a world that is self-sufficient, here that of childhood. However, this image of the sea that cannot be distinguished from the sky may as well underline the characters' struggle for establishing the edges of their own identity, for shaping the boundaries that would tell them who they are and where the Other begins.

Starting from the relation between the four classical elements and the four temperaments (sanguine - air, choleric - fire, phlegmatic – water, and melancholic - earth), we employ Fand's (1999: 55-62) analysis of the characters in *The Waves* (yet we present only a selection of the arguments Fand enumerates). She asserts that the poetic language of the characters' inner discourse, indicative of their dominant traits, is reminiscent of the doctrine of the four basic elements. Accordingly, Bernard is referred to as being related to air; he is the chief spokesperson, says Fand, and breath is related to the act of 'speaking' and "to the 'spirit' of the thing, which he tries to capture in phrase-bubbles" (op.cit.55).

Jinny represents the element of fire (her perpetual motion, her passion and energy) and Rhoda is related to water (op.cit.56-57). Fand adds here the assertion that the opposition between Rhoda and Jinny is the opposition between fire and water (Jinny wanting to stand out, "a perpetual day self", as Fand labels her, always in motion, while Rhoda needs to hide, desires night and sleep). The other characters, Susan, Neville and Louis, are related to earth (op.cit. 58-61).

As seen in the sequence of perceptions/events following Jinny's kissing Louis, Rhoda, just like Bernard, is caught in the *structure of imagination*, in this act of creating one's own reality on the fragments of the outside reality; the petals she is "rocking to and fro in her brown basin" (W 12) become a fleet "swimming from shore to shore", a twig becomes "a raft for a drowning sailor", a head of Sweet Alice becomes a lighthouse. Solitude frames the time and space when given boundaries disappear and imagination gives rise to creation and the feeling of being trapped is obliterated: "I have a short time alone", says Rhoda, "I have a short space of freedom" (W 12).

For Rhoda, the childhood experience carries a different approach to reality; Miss Hudson's lesson is a source of terror, Rhoda cannot keep up with the others and, in her case, the difference she senses is translated in feeling outside the world "looped" in the figure she is drawing: "the world is entire, and I am outside of it, crying, 'Oh save me, from being blown for ever outside the loop of time!'" (W 15). The (written) figures represent a language she cannot understand, a rigid world she is not part of, an identity that leaves her disembodied, as Louis 'reflects back': "and as she stares at the chalk figures, her mind lodges in those white circles; it steps through those white loops into emptiness, alone. They have no meaning for her. She has no answer for them. She has no body as the others have" (W15). The meaning is missing, there is no answer, there is no communication to bridge the gap. Rhoda's sense of self is altered by her inability to understand figures, to see the meaning of this language, prefiguring her inability to

understand and accept life/reality/the others. The individual is trapped in a space that accelerates the dissolution of the self.

We perceive this disembodiment as implying an identity without contour, one that cannot sustain itself. It is, in fact, not assuming this fragile identity and the desire to be somebody else, one with a stronger, clearer identity contour.

Going to bed, Rhoda “puts off” her desire to borrow/copy somebody else’s identity (“my hopeless desire to be Susan, to be Jinny” [W 19]), an identity that can stay “upright” without the fear of being “knocked against and damaged” (W 19). She feels safe as she lies on the mattress, and it is now that her mind is free to build on the structure of imagination: “out of me my mind can pour”. She can no longer fall into the darkness of her fear, of her insecurities with her self, of her anxieties: “Now I cannot sink; cannot altogether fall through the thin sheet now. Now I spread my body on this frail mattress and hang suspended. I am above the earth now. I am no longer upright, to be knocked against and damaged. All is soft, and bending” (W 19). Falling/sinking is associated with outward reality, even with sleep.

Perceived from the perspective of these patterns of thought, the world of childhood bears some dramatic notes; the depth of the feelings and the perception of the outside reality surprise the reader through the contrast with the expected world of innocence, of joy. The Games are given an aura of solitude, which, in most of the cases, seems to be longed for, not only as being triggered by the character’s felt difference from the others, but also as a medium for the manifestation of the self.

The second part of the novel refers in its descriptive passage to another time of the day, the sun having risen higher, life and death implied by the use of the buds that “split asunder and shook out flowers” and the waves breaking, falling “with muffled thuds, like logs falling, on the shore” (W20). This part of the novel depicts the six characters’ days at school. Their leaving home, their way to a new setting, and the time spent there are again understood in terms of manifestation of the self, each character’s internalization of these experiences being again rendered in particularizing manner. A time of unknown follows, hence stability seems shattered and, to some of them, fear comes to frame their journey that reveals a fragmentation of the self (of both the seven-sided one and the individual one).

Rhoda’s sense of self is suppressed at the school she has been sent to as well. She feels she has lost her identity in this place where uniformity is promoted (suggested in the text by the use of the “brown serge” everybody is wearing) and identity becomes amorphous: “But here I am nobody. I have no face. This great company, all dressed in brown serge, has robbed me of my identity” (W 23). Rhoda resents mirrors; she *hides* her face, she does not want to see its reflection since this would be a proof of it being real, not a created self, but the real one – the one the others can see (“I hate looking-glasses which show me my real face” [W 31]). Her self is defined/built in the imaginary world she creates when there is silence, when there is sleep, a world in which she can “excite their admiration” (W 31). She denies the real, where the self is not built but suppressed, where

she needs to be somebody else, to do what the others do in order to be accepted and to function:

‘That is my face,’ said Rhoda, ‘in the looking-glass behind Susan’s shoulder – that face is my face. But I will duck behind her to hide it, for I am not here. I have no face. Other people have faces; [...] they laugh really; they get angry really; while I have to look first and do what other people do when they have done it. (W 31)

She needs to be acknowledged by the others, not ignored or looked down on. Frustration defines her self, a violent emotion, as we are told. But fear is present even when she is alone, fear of falling into “nothingness”, of dissipating; she needs to ‘collect herself’, to reinhabit her body – the imaginary world she feels safe in is also one that makes her come off her body:

I am rocked from side to side by the violence of my emotion. [...] I leap high to excite their admiration. At night, in bed, I excite their complete wonder. I often die pierced with arrows to win their tears. [...] Alone, I often fall down into nothingness. I must push my foot stealthily lest I should fall off the edge of the world into nothingness. I have to bang my hand against some hard door to call myself back to the body. (W 31)

Rhoda needs darkness: it is at night-time that she becomes ‘alive’, that she can make herself up at her own will, without being interrupted; to her, continuity is occasioned precisely by this time of stillness. She feels her body full of emotions, “warm” and “porous”, “unsealed” and “incandescent” (W 41-42). She needs to open up, she needs to share, to tell about herself but “to whom?” Her need remains unanswered.

Briggs (2005: 250) asserts that Rhoda and Louis are characterized by a spirituality that is deeper than the others’: having lived other lives, Louis, promotes the issue of reincarnation, of “a historical continuum, of eternal cycles of recurrence”; Rhoda’s mysticism is a negative one and her “to whom?” suggests her “search for an absent God” (ibid.).

In the third part of the novel, Rhoda’s awareness of her real body is carefully insisted on. Rhoda evokes the image of a victim under permanent assault; she feels the people “seize” her, she needs to hide or to be hidden, always edging behind somebody; truth needs to be concealed as well, masks worn. The “clumsy”, “ill-fitting” body she is trapped into makes her feel “exposed”, “pinned down”, “the most naked” of them all (W 78-79). Solitude is again approached in relation to Rhoda’s self, and we further relate it to the individual’s feeling of power and control over one’s own self: it is when being alone that Rhoda feels in control of her reality, of her “fleet of ships”, which results in a feeling of safety and being one, whereas among others she feels fragmented, not in control but vulnerable: “Alone I rock my basins; I am mistress of my fleet of ships. But here, twisting the tassels of this brocaded curtain in my hostess’s window, I am broken into separate pieces” (W 79). Language fails her too; her sentences are incomplete, coherence is missing and the fluency is suspended: “But I am not composed enough [...] to make even one sentence. What I say is perpetually contradicted. Each time the door opens I am interrupted” (W 80).

Rado (171) sees Rhoda as the incarnation of another Woolfian character, Orlando, and the imaginary world she creates out of her fear of being “marginalized”, rejected and annihilated as a social being (“I have no face” [*W* 23]), as the outcome of Rhoda’s aestheticizing of fear, sublimating it into “a sublime fantasy of transcendence”, “an imaginative world in which she can triumph” (Rado, 2000: 171).

Gordon (in Woolf, 2003: 98) highlights the fact that Woolf insists on “human connection” and “interpenetration”. Life separates the characters — these fragments of a broken self, yet fragmentation is overcome through the ties that have formed and which provide the necessary anchors, roots that offer the individual a sense of stability vital in the process of building one’s identity.

The characters are again brought together before Percival’s departure for India, which occasions other images reflected by these mirror-characters, reflections to which other features are added throughout the novel, as the characters change throughout time. Bernard sees “Louis, stone-carved, sculptural; Neville, scissor-cutting, exact; Susan with eyes like lumps of crystal; Jinny dancing like a flame, febrile, hot, over dry earth; and Rhoda the nymph of the fountain always wet” (*W* 87). Further descriptions reveal Rhoda as hiding, postponing “the shock of recognition” triggered by the moment when she has to show herself, the real and not the imagined self/body; Louis is depicted as a mixture of opposite features: shy but also self-confident, “suspicious”, “domineering” but also “formidable” (*W* 89); Susan evokes the image of a “wild beast” which finds her way instinctively.

Jinny’s impact on the people is strong — she still stirs admiration and “seems to centre everything” (*W* 90), her presence induces time stillness; Percival is there too, his silent presence ties them together, the frame that offers boundaries to this complex self they stand for; he is the silent character to whom all converge, the one whose absence/death leads to the dissolution of their unity: “he is like a stone fallen into a pond round which minnows swarm”, says Rhoda, “Like minnows, we who had been shooting this way, that way, all shot round him when he came” (*W* 102). Yet, the emotion they share is larger than their “love for Percival” (*W* 95) seen as “too small, too particular a name” – they serve the very definition of the self, each in charge of a self-reflection and one of the outward reality, highlighting Woolf’s experimental technique: “We have come together [...] to make one thing, not enduring – for what endures? – but seen by many eyes simultaneously” (*W* 95).

The encounter occasions their going back into the past, wandering through memories that offer as many anchors for an identity seen, in this context, as a matter of being first of all. Change is now acknowledged (identity as a matter of becoming), triggered by having been “exposed to all these different lights” (*W* 94), emphasizing the continuous change the self is subject to.

Rhoda’s self-mirroring concentrates on the fear rooted in her conviction that everything perishes. Life is repeatedly envisioned as “a tiger” waiting behind the door to jump; she then becomes the tiger’s prey, a victim that needs to hide. She fears her friends

as well since they cause sensations she cannot deal with. The acknowledged difference is taken even further: while the others know the path they either need or want to follow (beauty, “one person to sit beside”, a certain idea), Rhoda wanders aimlessly, with “no end in view” (*W* 97): “but there is no single scent, no single body for me to follow” (*W* 98). Yet, in order to protect the self, she comes to wear the mask of having an aim, of pretending to be other than she is by imitating people so that she could hang on to something, finding an anchor while floating adrift. This façade of imitating the others is understood as a strategy for survival, a way of coping with her fear of the others seen as (threatening) audience, resulting in the repression of the body (her physical self/reality) and in the dissolution of the self, eventually.

Lisa Rado (2000: 172-173) adds a valuable perspective on this character’s rapport with her body and self. She states that Rhoda tries to avoid the dissolution of the self by “repressing the vulnerable corporeal realm”, which in fact leads to “the feelings of fragmentation and bifurcation that she has been trying to avoid by splitting herself in two”, Rado underlining the fact that this alienation from the physical self is carried to such an extent that Rhoda is no longer aware of it unless she bumps into or touches a concrete thing. Rado brings together Rhoda’s and Orlando’s madness and suicide in that they are both the result of self-alienation, which is seen as Woolf’s intent to present “their androgyny as a kind of *female castration*, a forced lack, a requisite sublimation that precipitates a terrifying void of sexless absence”, Rhoda bringing forth “her fear of her female body and of the male gaze” (op.cit.173).

However, we would draw attention on the fact that Rhoda’s alienation from her body and her fear of being seen/looked at is not restricted to “the male gaze”, to use Rado’s words, but it applies to men and women alike. The futility of Rhoda’s efforts (impotent, sterile ones) contribute to the dissolution of the self, to her taking refuge into her inner world by rejecting the outward one; the fragile self is threatened precisely by the felt insincerity of the act of pretending and also by being rejected. Her coming to meet the others is, consequently, an attempt to “light my fire at the general blaze of you who live wholly, indivisibly and without caring” (*W* 98).

Percival’s death in the fifth part of the novel breaks the circle again, and triggers a loss of cohesion of the others’ world. His death makes Rhoda feel drawn into “the eternal corridors for ever” (*W* 120) — being exiled, alienated and adrift is what she sees in the mirror now; she needs to hang on to something outside herself (which brings to our mind Mrs. Ramsay’s elm trees, or Orlando’s oak tree). Yet, her vacillation from one thing to another, her inability to decide, reveals her as a doomed character; there are no identity roots to offer her stability, no aim to follow a path to, no contour to give her the feeling of being included, of belonging, of being contained (if only in terms of body):

All palpable forms of life have failed me. Unless I can stretch and touch something hard, I shall be blown down the eternal corridors for ever. What, then, can I touch? What brick, what stone? And so draw myself across the enormous gulf into my body safely? (*W* 120)

If to some Woolfian characters the ability to acknowledge otherness proves a means of survival, therapy and/or self-discovery and improvement, to Rhoda opening up to otherness implies self-exposure that triggers vulnerability and risk, impacting her sense of self.

Rhoda represents the self that is annihilated by the others: “I have been stained by you and corrupted” (*W* 156). Percival’s death draws her out of the world she found balance in, the inner world of her fleet and petals; the reality (“faces and faces” [*W* 121]) becomes inevitable, it is a “present”, as she says, Percival has given her, a “terror” she has been exposed to, triggering a burning desire to “relinquish”, to “let loose”, “to be consumed” (*W* 124). The mask she is wearing is to be seen as a way of giving in, accepting some boundaries that are not hers but the others’, as well as a shield she could live behind, holding up “shade after shade” (*W* 157) as she says, to protect the self.

Her suicide recalls Septimus’s and his alienation, his estrangement from the word/reality taken to the extreme; both of them lack coherence and their longing and struggle for it is the expression of their inner torment. Hermione Lee sees Rhoda as “an extreme version of the tension between isolation and participation” and her suicide as the expression of “her judgement on the real world, with which she can never be reconciled” (in Bloom, 1986: 114).

As it is getting darker and the light and power of the sun decreases, the characters (now middle-aged) are brought together once more, on their meeting at Hampton Court. Change is again focused on: the gradual transformation of the self shows them burdened by sorrow and experiences. Rhoda does not hide any more; yet the displayed lack of fear is of the body only, not of the self, it is that mask, that subterfuge she has “taught her body”:

the leaves might have hidden me still. But I did not hide behind them. I walked straight up to you instead of circling round to avoid the shock of sensation as I used. But it is only that I have taught my body to do a certain trick. Inwardly, I am not taught; I fear, I hate, I love, I envy and despise you, but I never join you happily. (*W* 170-171)

Being together makes them feel they are no longer adrift, they have reached a symbolic shore where they can rest for a while, where fear is suspended and time itself becomes still; it is in this “still”, “disembodied” mood that they become a whole which evokes different images: to Rhoda, it shapes into a square standing on an oblong, their “dwelling-place”; Bernard sees it as “a many-sided substance”, a “six-sided flower” in which their lives combine; to Louis it becomes an “illumination”, an enigmatic one “visible against those yew trees” (*W* 175). They are part of this wholeness that they form, still each of them indivisible.

The voices of these six Woolfian characters rise and fall like the waves rushing to the shore; paralleled by the references to the waves in the descriptive passages, the characters’ monologues, as Jensen puts it, “surface and ebb away over the course of their lives like the waves of the title” (in Shiach, 2007: 121). It is a poetics of the water that carries within the individual’s search for meaning, for individuation rooted in one’s past

(mutable and immutable limits considered), also indicative of the change the individual is subject to.

Gaston Bachelard (1997: 9) sees *water* as an element that is more feminine and uniform than fire, and the images that are concealed underneath the surface are ones that go deeper and deeper, becoming more and more profound. He goes on by stating that water implies a certain “intimacy” (different from that of fire or stone) and it constitutes itself as “a type of destiny” that presupposes the continuous metamorphosis of the essence of the being, as he puts it (10); the individual that is defined by water, destined to it, says Bachelard, is adrift, experiencing a perpetual, quotidian death, a horizontal one.

Analyzed from this perspective, most of Woolf’s characters are defined by water, and their being adrift is seen in their emotional torment (the inner waves), in the changes which they cannot control. The narrative waves conceal and/or bring to the surface the profound reality of the self, of the labyrinthic search, of life itself (lived and relived), catharsis for Woolf through the written word – an act of creation that is subject to change and at the same time imposes change. The death that water carries within is indeed a horizontal one (see Bachelard, 1997: 10), not on the vertical axis divinity – human being, but on the horizontal one of the individual’s telluric existence. Following the destiny of the water Bachelard referred to, we discover underneath the surface, the deep waters of the privileged and/or doomed characters and the reality of their depth becomes the defining reality of the individual. Woolf’s characters do not depict individuals that ascend/progress, their achievements and ‘illuminations’ do not reveal ascension but survival, not a vertical existence but a horizontal one seen as an exercise of coping with oneself and with life. To some of Woolf’s characters (Septimus, Rhoda, even Orlando) plunging into the deep waters of thought and feelings proves a too alienating experience that triggers insanity and death.

We see, thus, reiterated in the novel the two-sided impact of the individual’s encounter with the Other that reveals identity not only as a matter of ‘being’ but also of ‘becoming’: not only that the others impact our own process of building identity, but we ourselves affect the others, writing, to a certain extent, their stories. Still, being in control of the power to ‘sanely’ perceive the world (inner and outer) or not implies either being the one that controls the identity path without weighing too much the influence of the others/circumstance or being influenced by the others/circumstance to such an extent that they become the ones that dictate the identity path while we stay vulnerable to the outside mirroring world. The ‘overpowering’ of the self, if we might say so, is triggered by the way the individual internalizes the outside world, by the extent to which one allows the external influences to become alienating and annihilating for the self.

Bibliography

Bachelard, Gaston, 1997. *Apa și visele*. București: Editura Univers.

Bloom, Harold (ed., introduction), 1986. *Virginia Woolf. Modern Critical Views*. New York: Chelsea House Publishers.

- Briggs, Julia, 2005. *Virginia Woolf: An Inner Life*. Orlando, Florida: Allen Lane.
- Fand, Roxanne J., 1999. *The Dialogic Self: Reconstructing Subjectivity in Woolf, Lessing, and Atwood*. Selinsgrove, PA: Susquehanna University Press, www. questia.com, consulted on 18 May 2009, pp 41-91.
- Gordon, Mary. "Bodies of Knowledge" in Woolf, Virginia, 2003. *The Mrs. Dalloway Reader*. Prose, Francine (ed.). Orlando, Florida: Harcourt, Inc.
- Jensen, Meg. "Tradition and Revelation: Moments of Being in Virginia Woolf's Major Novels" in Shiach, Morag (ed.), 2007. *The Cambridge Companion to the Modernist Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lee, Hermione. "The Waves" in Bloom, Harold (ed., introduction), 1986. *Virginia Woolf: Modern Critical Views*. New York: Chelsea House Publishers.
- Rado, Lisa, 2000. *The Modern Androgyne Imagination: A Failed Sublime*. Charlottesville: University of Virginia Press
- Shiach, Morag (ed.), 2007. *The Cambridge Companion to the Modernist Novel*. Cambridge: Cambridge University Press
- Woolf, Virginia, 1982. *The Sickle Side of the Moon. The Letters of Virginia Woolf. Volume V: 1932-1935*. Nicolson, Nigel (ed.), Trautmann, Joanne (assist. ed.). London: Chatto & Windus.
- Woolf, Virginia, 2000. *The Waves*. With an introduction and notes by Kate Flint. London: Penguin Classics.
- Woolf, Virginia et al., 2003. *The Mrs. Dalloway Reader*. Prose, Francine (ed.). Orlando, Florida: Harcourt, Inc.

'THE FOURTH DIMENSION' TIME IN ENGLISH IDIOMS

ZOLTÁN Ildikó Gy.¹

Abstract

Time is 'the indefinite continuous progress of existence and events in the past, present and future regarded as a whole'. It has fascinated and puzzled people from the dawn of our consciousness and still presents a mystery to scientific, philosophical and religious thinkers alike. The presence of its effects is undeniable and our awareness of it is evident both in our way of thinking and in its linguistic expression: idioms. The present paper is not an attempt to exhaustively list all the English idioms that contain references to time, but to present the probable or possible origin of a few more interesting or intriguing 'specimens'.

Keywords: time, period, idiom, word, origin

The word *time* comes from the same root as the Middle English *tide*, the Anglo-Saxon and Swedish *tid*, time, hour, season or the German *Zeit*. Literally it meant an allotted time, appointed season. It is little wonder that these two words have been combined in the saying '*time and tide wait for no man*', which succinctly conveys the experience that the British, as traditionally sea-faring people, must have gathered in a most practical and hands-on manner about the inexorable nature of both.

There are several different possibilities to formulate a definition for time, from the physical through the philosophical and religious to the bio-psychological, even dictionary entries can differ on the subject both in complexity and length. One of the simplest formulations is that *time* is a dimension in which events can be ordered from the past through the present into the future and also the measure of durations of events and the intervals between them. The units of time that govern our daily lives are based on periodic events and motions like the apparent movement of the sun across the sky, the change of the seasons, the phases of the moon and so on. Most significantly, time has a personal value, since we are often painfully aware of the limited time in each day and, possibly even more so, in the human existence.

TIME

In everyday reference, as most languages will demonstrate, time is 'a versatile performer' (Franklin P. Jones). It passes, goes by, flies or drags, runs out, is on your side or no longer our friend, heals all wounds, can be killed, lost or made, taken by the forelock and will tell.

¹ Assistant, „Petru Maior” University of Târgu-Mureş

The above cited expression, *time and tide wait for no man* means that the natural progress of time will continue without regard to man, so one must take advantage of chances offered. It is one of the numerous sayings that emphasise the folly of putting off or delaying things that require immediate attention, like “Procrastination is the thief of time”, a quote from Edward Young’s poem ‘*Night Thoughts*’ (1742) which has gained the status of proverb. Today the expression is often used simply to hurry somebody or as one gets ready to leave.

When something dates from very far back, it has been there *from time immemorial* or since *time out of mind*. No immediate tasks or obligations leave you with *time on your hands* or *time to kill*. If you are thoroughly enjoying yourself, you *have a good time*, *a great time*, *the time of your life*, *a hell of a time* – probably engaged in somewhat more reckless activities, and you don’t need to be particularly environmental-minded *to have a whale of a time*. When somebody mentions *the sands of time*, the hourglass comes to mind, strongly suggesting the passage of time, but you should never give up, *there’s no time like the present to take time by the forelock* and seize the opportunity that presents itself then and there. If you just *bide your time* waiting quietly for the right moment, for a suitable chance, you might end up doing thing *in the nick of time*, just before it is too late or just before something bad happens.

UNITS OF TIME

(*Not to have*) a *moment/ second / minute to call one’s own* means to (lack) any time in which to do as one wishes: time when one can be alone, not working, etc.

The moment of truth refers to a crisis; a severe test; a turning-point when a decision has to be made or a emergency handled, revealing the true qualities of a person or thing. It is an allusion to the Spanish ‘*el momento de la verdad*’ – the final sword-thrust in a bullfight, when the matador approaches the bull for the last time to kill it – certainly a critical moment for both the bull and the bullfighter. It was Ernest Hemingway who explained the origin of the phrase in his novel about bullfighting, ‘*Death in the Afternoon*’ (1932), and made it popular in the English-speaking world.

Isaac Watts advises you in his ‘*Divine Songs for Children*’ 20 (1715): Against Idleness and Mischief to *improve each shining hour*, making the best possible use of your waking hours (by working hard):

How doth the little busy bee
Improve each shining hour
And gather honey all the day
From every opening flower!

The time of one’s greatest success is *one’s finest hour*. The expression was used by Winston Churchill in his speech made to the House of Commons on 18 June 1940, after

France had sought an armistice with Germany on 16 June, and just over a month after he took over as Prime Minister of the U.K. at the head of the Coalition government:

“... the Battle of France is over. I expect that the Battle of Britain is about to begin. (...)Hitler knows that he will have to break us in this island or lose the war. If we can stand up to him, all Europe may be freed and the life of the world may move forward into broad, sunlit uplands.

But if we fail, then the whole world (...) will sink into the abyss of a new dark age (...). Let us therefore brace ourselves to our duties, and so bear ourselves that, if the British Empire and its Commonwealth last for a thousand years, men will still say, ‘This was their finest hour’.”

The time of naïve, inexperienced and immature youth is referred to as one’s *salad days*. The phrase is from Shakespeare’s *‘Antony and Cleopatra’* (Act 1, scene v), where she speaks about “My salad days, / When I was green in judgement:— cold in blood,/ To say as I said then!”

The colour green can be an allusion to the lettuce leaves often used in preparing salads, or more likely to the bright, fresh shoots of young spring foliage, or even the colour of most fruit when still unripe. Like in the simile *as green as grass*, the colour green is often connected with lack of experience of the world or of life, usually because of one’s tender age. Perhaps the most famous use of the metaphor was by another queen in 1977: Elisabeth II said in her speech at the Guildhall on her Silver Jubilee, referring to the pledge she took at twenty-one to serve her people: “Although that vow was made in my salad days, when I was green in judgement, I do not regret nor retract one word of it.”

Halcyon days are times remembered as being idyllically happy, contented, peaceful, prosperous or perfect. The word for the fabled bird ‘halcyon’ derives from the Greek for kingfisher, *alkuōn*, compounded of *hals* (the sea) and *kuōn* (to conceive or brood on). The ancient Greeks (Sicilians) believed that these birds built nests that floated on the surface of the sea, laid their eggs and incubated during the 14-day period of calm and fair weather, *alkuonides emérai*, or kingfisher days, the 7 days before and 7 days after the winter solstice (the 21st of December), in waters that were always unruffled and peaceful.

The original Alcyone, or Halkyiónē, was a goddess of Greek mythology, daughter of Aeolus, the ruler of the winds. When her husband Ceyx died in a shipwreck during a terrible storm at sea, she was so overcome with grief that she threw herself into the sea. Seeing her devotion, the gods were moved to compassion and brought both of them back to life, metamorphosed into kingfishers. Alcyone built her nest on the sea every year and her father restrained the gales and calmed the waves so that she could lay her eggs and brood safely.

The hottest days of the year, or days of sweltering heat can be called *dog days*. This period of the year on the northern hemisphere is usually in July and the first half of August, due to the particular angle at which the earth tilts towards the Sun. The Romans considered the hottest week of the summer the one between the 3rd and 11th of July and called it *caniculares dies* or *dog days*. According to their theory, since the Dog-star, Sirius,

rises and sets with the Sun during this period and shines so brightly, it must be its added heat that makes the weather so oppressively hot in this interval of time.

A *red letter day* has come to mean a day of special significance; a day looked forward to or remembered with delight as being particularly pleasant, happy, important, fortunate or rewarding.

The tradition of writing out and later printing all important feast days and saints' days in red ink on almanacs and ecclesiastical calendars goes back to medieval times: thus they were distinguished from all the other days of the year, which were in black. Since these were days for rejoicing and celebration, in time people have begun to use the term to refer to days of personal significance.

In the Church of England the term denotes those festivals for which the Book of Common Prayer includes a collect, epistle and gospel for that day.

Those young and those young in spirit are encouraged to *seize the day*, make the most of the present moment, enjoy themselves while they have the chance, "Dum vivimus, vivamus". Horace says in his 'Odes' (I, xi, 8): "Carpe diem quam minimum credula postere", advice which appears in Connington's translation from 1863 as "Seize the present, trust tomorrow e'en as little as you may."

Another expression with a very similar meaning would be *gather ye rosebuds while ye may*, take advantage of your opportunities; live for the present. The thought has been put by various writers in various ways for a long time. One version is in the *Apocrypha*, in The Wisdom of Solomon (2:8) "Let us crown ourselves with rosebuds, before they are withered." Also, in a poem by Robert Herrick from 1648 we find:

Gather ye rosebuds while ye may,
Old Time is still a-flying,
And this same flower that smiles today
Tomorrow will be dying.

The fleeting nature of human fascination is mirrored in the expression applied to things, events, or persons that attract great initial interest or cause excitement for a short time and then are soon forgotten: *a nine days' wonder*. In Chaucer's *Troilus and Criseyde* (1380) the saying is: *A wonder last but nyne night*. The expression, however, predates this work by over half a century.

As mad as a March hare is a suggestive description of someone zany, eccentric, demented; behaving in a strange, silly or irresponsible way. Both the White Rabbit and the Mad Hatter are memorable characters in Lewis Carroll's *'Alice's Adventures in Wonderland'*, but the expressions based on these similes are much older. Hares have been considered mad since Chaucer's time. They can be seen leaping about wildly during their breeding season and the courtship includes not only the pursuit of the females by the males, but also a brief boxing match before mating. The idiom might suggest that in March they behave in a more unpredictable and playful way than at any other time of the year, but in

fact the rutting period is longer than this particular month. This is probably why some authorities consider that *March hare* is an alteration or corruption of ‘*marsh hare*’, hares that are reputed to behave oddly either because of the damp surroundings in which they live or – according to one of Erasmus’s ‘*Aphorisms*’ (1542) – because “hares are wilder in marshes from the absence of hedges and cover.”

If the question ‘When?’ is answered with (*not in a*) ***month of Sundays***, it is a perhaps not so pleasant or humorous way of saying (not for) a very long, seemingly endless period of time. It would actually be approximately 30 weeks, about seven and a half months, but it is unlikely that anyone using the expression has such a precise period in mind. At one time the thought was phrased as ‘*a week of Sundays*’, but that apparently did not sound like quite enough, so the present variant took over by the beginning of the nineteenth century.

The expression is most probably an allusion to Sundays traditionally passing slowly because of religious restrictions on activity or entertainment, since the biblical command to labour for six days and rest on the Sabbath was taken more seriously in the days when the saying was originally coined.

You will fare no better if the period is defined as (not) *for donkey’s years*. The only difference is that this phrase can be traced back to a pun alluding to the length of a donkey’s ears and playing on the pronunciation (formerly considered uneducated) of ‘years’ as ‘ears’. A further ingredient is the fact that a donkey can live to a great age.

The silly season is the time of year, usually during the hot summer months or during a holiday period, when journalists have to fill space reporting on exaggerated news stories, frivolous events and activities, or pull other outlandish publicity stunts.

Originally it referred to the months of August and September when Parliament and the Law Courts are in recess. During the rest of the year nineteenth century newspapers were busy informing the population about political debate and decision, reporting political rows, leaks to the press, errors of judgement or interference in the affairs of other countries. But in high summer, when Parliament rose and London was deserted by the wealthy and important, through lack of serious news the desperate journalists had to fill their columns with trivial items such as news of giant gooseberries, sightings of sea serpents in Loch Ness and long correspondence on subjects of little or no real interest. These days the silly season still comes around every year, but since the reading public is already used to a constant abundance of trivia all through the year, it is barely noticeable.

PARTS OF THE DAY

Just like the earliest hours of the day bring the gradual transition from the darkness of the night to the bright light of day even before sunrise, the slightly ironical *came the dawn* suggest the transition – whether gradual or sudden – from incomprehension or ignorance to realisation and understanding: when something *dawns* on you. *A false dawn*, on the other hand, is a misleadingly hopeful sign, like the transient zodiacal light in the sky which precedes the true dawn by about an hour, especially in eastern countries.

A *Monday morning quarterback* is a suitable description for a person who is wise after the event; and expert after the fact using hindsight to assess situations and specify alternative solutions.

The term could refer to a quarterback in American football, i.e. the player stationed behind the centre who is supposed to direct the team's attacking play. This enables him to analyse and criticise the game retrospectively, without having taken an active part in it. However, the inspiration might just as well have been any sportswriter who poses in the Monday paper as an expert on how the strategy of the game could have been improved – using to his advantage the fact that most football games are played on weekends.

Another phrase that can be applied to a certain kind of people is *fly-by-night*. This person would then be someone undependable, a dubious character; one who sets up a business operation, makes some money and departs abruptly defrauding his creditors. It is also used in reference to an organisation dishonestly established in a place for only a short time and disappearing as suddenly as it appeared.

In 1796 Francis Grose defined the expression in *'A Classical Dictionary of the Vulgar Tongue'* as 'an ancient form of reproach to an old woman signifying that she is a witch.' The meaning has broadened since – today it refers to anybody fleeing or running away hastily and surreptitiously, usually under the cover of darkness, from a recent activity, especially while still owing money.

Dark times and even darker deeds are evoked by the *night of the long knives*: a ruthless or decisive act of great disloyalty, especially when several people meet together to arrange the dismissal of a mutual friend from high office.

Originally it meant a treacherous massacre, like that of native British chieftains by Hengist's Anglo-Saxon mercenaries in 472 on Salisbury Plain. According to legend and tradition, after the Romans withdrew from Britain, Vortigern became the high king of the Britons. He allowed the Saxon tribes led by Hengist and Horsa to settle originally on the Isle of Thanet, later in all of Kent, in exchange for their help in fending off the invasions of Picts and Scots. The story recorded in the *Historia Brittonum* says that the Saxons called a 'false Council', ostensibly to seal the friendship and peace between the Britons and the Saxons, which all participants were supposed to attend without arms. Hengist, however, ordered all his men to hide their knives in their shoes. As they sat 'man beside man', Saxon beside Briton, at a word of command from Hengist the former drew their knives and killed the unarmed Britons sitting next to them: three hundred elders of King Vortigern. He himself was spared but had to cede more territories to the Saxons in ransom for his life. The event became known in Welsh as *Brady y Cyllyll Hirion*, The Treachery of the Long Knives, a symbol of Saxon perfidy.

In more recent history the phrase was applied to the night of 30 June 1934 when Hitler, with the help of the SS and the Gestapo, had a number of political murders and arrests carried out. The purge was set up to eliminate Hitler's possible rivals, opponents and any influential critics of his regime. The phrase occurs in a Nazi marching song, and

in history it is also referred to as ‘Operation Hummingbird’ or the ‘so-called Röhmputsch’ in German.

In British politics, the term is used for the major Cabinet reshuffle effected by Prime Minister Harold Macmillan on 13 July 1962, dismissing one third of his Cabinet. The dramatic change was intended to regain Conservative popularity in Britain, but was precipitated by a leak to the press and brought sharp criticism from Macmillan’s political opponents.

MISCELLANEOUS

(In) the doldrums describes a period or condition of depression, slackness, stagnation; when or where nothing important, new or encouraging happens. ‘Doldrum’ has its origin in the Old English word for ‘dull’, *dol*, or the obsolete *dold* for stupid, combined with the noun suffix *-rum*, the same as in ‘tantrum’, for example. It was a slang expression, used in the plural as a rule, meaning a period of dullness and inactivity. It came to be applied by sailors to regions where ships were likely to be becalmed, especially those parts north of the Equator where the north-east and south-east trade winds come together and cancel each other out in the Atlantic and Pacific oceans. In the days of sailing-ships, this belt understandably gained notoriety for its calms and light baffling winds (occasionally interrupted by sudden squalls and storms), since navigation was impossible under such conditions and the ships often remained motionless for days.

The life on sailing ships is the origin of *to/until the bitter end*, persevering to the very last, whatever the outcome, enduring an affliction or adversity throughout its course, until death or ultimate defeat. The etymology of the phrase is uncertain, but it is most likely associated with the nautical term ‘bitter’, meaning the last part of a cable inboard of the bitts. The anchor ropes and cables (mooring lines) on early sailing ships were fastened to and wound round pairs of stout posts, strong bollards called the bitts, on the deck to prevent the cable being lost overboard. The parts of the ropes nearest to the bitts were the ‘bitter ends’, as Capt. Smith tells us in his *‘Seaman’s Grammar’* from 1627: “A Bitter is but the turne of a Cable about the bitts, and veare it out by little and little. And the Bitters end is that part of the Cable doth stay within boord.” If the rope were unwound or let out to the bitter end, to its final part, a ship would be much more likely to suffer shipwreck or other calamity, thus the grim meaning.

Another explanation is that the expression may have been influenced by the biblical sentence ‘But her end is bitter as wormwood, sharp as a two-edged sword’ from the Book of Proverbs (5:4).

From among the numerous expressions referring to frequency and periods of time, *once in a blue moon* has undergone the most significant change. In 1526 we find it in a verse by William Barlowe (Bishop of Chichester): “*Yf they saye the mone is blewe,/ We must believe that it is true.*”

During the same period, there was a proverb in use with the same meaning but which held the moon to be made of green cheese: “*They would make men believe ... that the moon is*

made of green cheese.” (Richard Brightwell, alias John Frith, 1529). Blue or green, it was absurd – and the original meaning was ‘never’.

Occasionally, however, the moon does appear to have a slight tinge of blue on a clear night, especially the part that is faintly visible when the bright part is in the shape of a fingernail. A faint blue cast can also occur owing to certain unusual atmospheric conditions, or when an event such as the eruption of a volcano occurs (like that of the Krakatoa in 1883) and dust particles fill the sky. Since a number of such instances have been recorded over recent centuries, a change has come about: the meaning became ‘hardly ever’.

In the USA there has been another development. The expression first appeared in the *Maine Farmers’ Almanach*’ of 1937, but then through a misunderstanding came to mean a month in which there were two full moons. On average, there will be 41 months that have two full moons in every century. By that calculation the phrase means once every two-and-a-half years: ‘rarely’.

Many clever and famous people have said and written witty or humorous things about time. By way of winding up, let me quote two of my personal favourites. One is by Einstein: ‘Time is what a clock measures.’ The other has become widely known and cited as graffiti, but is in fact from Henri Bergson: ‘Time keeps everything from happening all at once.’

Bibliography

Flavell, Linda and Roger 2002, *Dictionary of Idioms and their Origins*, London: Kyle Cathie Ltd.

Manser, Martin 1990, *Dictionary of Word and Phrase Origins*, London: Sphere Books Ltd.

Seidl, Jennifer and W. McMordie 1988, *English Idioms*, Oxford: Oxford University Press

The COBUILD Dictionary of Idioms 1995, London: Harper Collins Publishers

The Longman Dictionary of English Idioms 1979, Longman Group UK Limited

The Oxford Dictionary of Idioms 1999, New York: Oxford University Press Inc.

The Wordsworth Dictionary of Idioms 1993, Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd.

The Wordsworth Dictionary of Phrase & Fable 1993, Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd.

dictionary.reference.com

<http://en.wikipedia.org>

THE ELEMENTS OF THE WEBSITE LOCALIZATION PROCESS

Cristian LAKO¹

Abstract

This paper deals with the components of websites in general, with regard to the localization process. Steps to be taken in the localization process are also considered. One important component of the localization process in the case of the commercial websites from the perspective of the would-be localizer translators is the instrumental translation. The localizer must often be aware of the social and economic conditions of the target locale.

Keywords: localization, website localization

The components of a website are interconnected and all of them contribute to the success of the website. For this paper I will look at the typical parts of a commercial website.

First of all, a web site is composed of **front end elements** and **back end elements**. Front end is what the website visitor sees or the website interface, while the back end is what goes behind the scenes.

Front end includes:

- **The domain name** represents the very first contact of the visitor with the website. The domain name should be easy to remember and it can be turned into the brand of the site. Domain names should be short and easy to spell, contain keywords or popular search terms.

- **The logo.** I have already shown the importance of the logo for branding. The logo bears a multitude of meanings and it is the most important non-textual element. The logo is placed on all pages in the same place, usually in the top-left corner.

- **The navigation structure** is like the contents of a book. It helps the user to quickly go from one page to another. It determines the hierarchy of the pages (main pages, subpages, sub-subpages). The navigation structure is represented on a site one or several navigation menus.

- **Page layout** refers to how text and non-text elements appear on the webpage. For instance the navigation menu can be placed at the top, at the side or both at the top and side. When there is content under the fold as well, it is common to use a third navigation menu at the bottom of the page as well. Other layout features include delimitation of titles and subtitles, taking into account the reading patterns of visitors, determining the percentage of non-text elements versus text, consistency of layout design all over the website, etc. Usually, there is a layout design for the main page design and a layout template for all of the other pages.

- **Content** is made up by text and non-text.

¹ Assistant, „Petru Maior” University of Târgu-Mureş

- The quality of the **text** into achieving a certain language function is imperative in getting and keeping returning visitors. The text should contain keywords or popular search terms and equivalent expressions such as synonyms, elaborate sentences explaining those keywords, antonyms and antonymic constructions (“... *avoid* buying cheap cell phones”)

- **Graphic elements.** Backgrounds, images, delimiting lines, navigation bars, buttons, animations, videos, etc. are all very common on modern websites.

All these front end components are important for the localizer as each of them (except for the logo) may need to be changed for a successful localization.

Back end elements are a way of making websites dynamic and interesting for the visitors by providing more interactivity, quicker access to information (by adding a search box for instance), allowing retrieval of personalized information based on user input, allowing user to contribute content, etc. Next I look at the most important back end components:

- **Content Management System (CMS)** allows updating content without changing programming code. A good CMS allows the administrator of the site to preview the updated content prior to pushing it live, update any pages of the website from “contact us” and “about us” pages to informational pages, creation and adding of new pages in various areas of the website, or removing pages (in the case of products on sale, new pages must be created while for old products pages must be deleted.) The CMS, as already mentioned previously, is an important tool for the localizer due to its features that allow control over the localized content.

- **Newsletters** are an important way of communicating novel information about the website or products on sale, discounts etc. The job of the localizer is to localize the content of the original newsletter. It may often be the case that newsletters are conceived directly in the target language by local marketers.

- **Website analytics software.** I have previously mentioned its importance to the economics of efficient website localization

Other website components with little impact on the localizing process:

- **E-commerce functionality.** Although there are items that are prone to localization, if the CMS is done correctly the localizer needs not worry about changing currency symbols or using dot or comma for delimiting digits of prices (1,23 vs. 1.23). The system will automatically display the correct currency symbol based on the location of the potential buyer and, as shown previously pricing policy is separate from the information about a product. All of the features specific to a certain locale will be already set up in the database (DB) and specific information retrieved accordingly (information on VAT, customs taxes, delivery etc.)

- **Site Search.** Results will be displayed according to the locale of the user. A product that is on sale only in the US will not be displayed in Romania as well. And

searches will be processed only based on the language of the visitor, content already localized through the CMS.

- **Blog feature** or testimonials page or feedback pages are very common but the role of a localizer would be that of a censor only, that is, to eliminate bad language, because everything would be in the language/culture of the targeted buyers. Modern systems can automatically disallow bad language.

- **Client support** in the form of live chat room or through email. Information from these interactions can further help in localizing. For instance, if the description about a feature of a product is not clear the localizer can operate changes in the CMS.

- **Referral forms and social networks** are used for viral marketing. These are a form of measuring success of the site in general and of the localization process in particular.

- **Online databases** allow storing large amounts of information. They store information such as product information, comments, testimonials, feedback, specifics of a certain locale, stocks, pricing policies etc.

- **Downloadable files** are useful in the case of user manuals, quick tips, new feature highlights, etc. Often these are replaced or accompanied by **multimedia files**. These may be either localized or created from scratch for the target locale.

- **Security** is very important as there is a large amount of data that is confidential: client credit card numbers, trade secrets, proprietary programming, etc.

Because content is the primary part of a website to be localized, next I will look at the instrumental translation as the most appropriate way of translating websites.

Instrumental translation

Nord differentiates between two main types of translation: **documentary** and **instrumental** translation. Nord defines documentary translation as a “type of translation process which aims at producing in the TL a kind of document of (certain aspects of) a communicative interaction in which a source-culture sender communicates with a source-culture audience via the ST under source-culture conditions. (Nord, 1997: 138)

In web localization documentary translation is used for product features and specifications, “about us” and “contact us” and other pages alike. If the branch in the target economic area is separate from the headquarters the instrumental approach would be more appropriate as the information contained will be specific. (different address, different contact details, etc.)

Instrumental translation is defined as a “type of translation process which aims at producing in the TL an instrument for a new communicative interaction between the source-culture sender and a target-culture audience, using (certain aspects of) the ST as a model.” (Nord, 1997: 139)

Nord further differentiates between equifunctional translation (e.g. instructions for use), heterofunctional translation (e.g. Gulliver's Travels for children) and homologous translation (e.g. poetry translated by a poet) as forms of instrumental translation (see Nord, 1997: 47-52).

The equifunctional translation is used on websites in cases such as product manuals. The heterofunctional translation in commercial website localization may primarily be used if the target market based on age is changed from one market to the other. This is not the case as a website will already have adapted its source content to various age groups; hence the localizer will localize that content. Physical products may be built modularly and have simpler modules for children for example and more advanced modules and features for adults. An even better example is of a modular product, aimed at various age groups, and may be that of an image editing software. For children, there may be fewer buttons and controls.

Most webpages, however, will require a homologous translation approach as the content must be localized entirely to the targeted locale and include popular search terms, all to convince buyers the target market to buy. Many of the webpages will be composed as advertisement pages, and advertisements are like translating poetry by a poet, that is, translating ads by an advertiser.

The role of instrumental translation is to work as a communication act in its own right, functioning independently of the source text, and the outcome, the translation as a product, is assessed based on how the communicated message performs.

In my opinion instrumental translation is to a great extent the equivalent of copywriting. **Copywriting** is ("the art and science of writing words to promote a product, a business, a person or an idea; and carefully selecting, editing, weaving and constructing those words in a way that they'll persuade the reader into taking a specific and measurable action"²). Copywriting for commercial websites is similar to Nord's homologous instrumental translation localization. Both processes are based on the same directions from the website owner (same subject matter- see above, which may come under the form of a text or popular search terms to be included - which define the subject matter), and the stress is on the receiver of the message, whose response can be assessed. Also, the difference between a copywriter and a translator is that while the translator has to be proficient in both the SL and the TL the copywriter needs excellent language and cultural skills only in the TL (usually his/her mother tongue)

Bibliography

- Brown, E. K. Anne Anderson. Encyclopedia of Language and Linguistics, 2.ed. Oxford: Elsevier Ltd., 2006.
- Crystal, David (2006) *Language and the Internet*. 2nd edition. Cambridge University Press
- Darwish, Ali. *Optimality in Translation*. Victoria: Writescape Pty Ltd, 2008.

² copywriting.com

- Mehler, Alexander, Serge Sharoff, Marina Santini. *Genres on the Web: Computational Models and Empirical Studies*. Dordrecht: Springer, 2010.
- Nord, Christiane. *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, 2nd ed. New York: Rodopi B.V., 2005.
- Nord, Christiane (1997) *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester, UK: St. Jerome Publishing.
- Pym, Anthony (2010) *Website localization*. *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2011. 410-424.
- Rodrigo, Elia Yuste (ed.) (2008) *Topics in Language Resources for Translation and Localisation* Philadelphia: Benjamins
- Santini ,Marina, Alexander Mehler, and Serge Sharoff. „Riding the Rough Waves of Genre on the Web.” Alexander Mehler, Serge Sharoff, Marina Santini. *Genres on the Web: Computational Models and Empirical Studies*. Dordrecht: Springer, 2010. 3-32.
- Santini, Marina. „Cross-Testing a Genre Classification Model for the Web .” Alexander Mehler, Serge Sharoff, Marina Santini. *Genres on the Web: Computational Models and Empirical Studies*. Dordrecht: Springer, 2010. 87-128.
- Valdes, Cristina (2008) „The localization of promotional discourse on the internet”. In Delia Chiaro, Christine Heiss and Chiara Bucaria, (ed.) *Between Text and Image* Amsterdam - Philadelphia: Benjamins. 227-240
- Vermeer, Hans J. (2000) „Skopos and Commission in Translational Action” in Lawrence Venuti (ed.) *The Translation Studies Reader*. London & New York: Routledge
- W, Sanders T & Spooren. *Text representation: linguistic and psycholinguistic aspects*. Amsterdam: Benjamins, 2001.
- Yunker, John (2007) *The Web Globalization Report Card 2007: Analysis of 200 Global Web Sites ...* Ashland, Oregon: Byte Level Research

**Ioan Milea, *Lecturi bacoviene*,
Editura Limes, Cluj, 2010**

Poeții sunt nu numai buni conducători de bacovianism, dar și buni interpreți de Bacovia. De altfel, chiar ei sunt cei care, înaintea criticii, l-au ”ridicat” din semi-anonimat printre marii poeți interbelici. Și n-a fost lucrul cel mai ușor, de vreme ce G. Călinescu încă-l mai vedea, în *Istorie...*, ca pe un poet minor. Cîteva din cele mai relevante interpretări au venit apoi tocmai din partea lor, de la cea a lui Ion Caraion la cea a lui Dinu Flămând și pînă la cea a lui Gheorghe Crăciun (și el, într-un fel, poet, măcar prin începuturi și prin devoțiunea față de poezie). Poate fi pus aici și Gheorghe Grigurcu, deși nu se știe dacă Grigurcu e mai întîi poet sau critic; dar poet e sigur. Pe aceeași listă poate fi înscris, cu un eseu deopotrivă devotat, subtil și profund, Ioan Milea. Cu atît mai mult cu cît Milea vrea să facă (și chiar face) o mică revoluție evaluativă și exegetică, exersînd, în contra curentului general (sau aproape), o apoteoză a *stanțelor*. E o inițiativă care a mers în paralel (dar în același sens) cu cea a lui Gheorghe Crăciun, deși fără să știe unul de altul. Ca dovadă, nici nu se citează unul pe celălalt (deși s-ar fi putut ajuta reciproc în argumentare) și abia la reeditarea eseului lui Milea (*Lecturi bacoviene*, Editura Limes, Cluj, 2010) ”nota asupra ediției” îl pomenește pe Crăciun, dar fără alte consecințe, întrucît ”autorul a înțeles să lase textul așa cum a fost conceput inițial”. N-ar fi fost, firește,

mare greșală dacă ”înțelegea” altfel, mai ales că nu e chiar o simplă reeditare: eseului inițial i s-au adăugat cîteva piese – mici, dar grele - la ”alte lecturi bacoviene”.

Ce teme – ori măcar pretext – de revoluție își găsește Milea? Ce altceva decît o lipsă a criticii, a exegezei?! Una care lui i se pare gravă și care va rezulta, pe parcursul demonstrației, de-a dreptul capitală. Pornirea e aproape timidă și, în orice caz, constructivă, căci constatarea inițială zice că ”gloria” bacoviană ”nu se întemeiază încă pe o asimilare cu adevărat completă a operei” (p. 7). Eseul lui Milea ar face, deci, completarea cuvenită. Timiditatea dă însă numaidecît în tupeu, căci lucrurile sunt grave de tot, întrucît critica n-a înțeles ”tocmai” acea parte (”însemnată”) din creația bacoviană care ”ni-l apropie și mai mult, relevîndu-i profunda modernitate” (p. 8). Orbul găinii critice va fi, așadar, vindecat și răscumpărat prin eseul lui Milea. Pricina acestei boli exegetice stă în percepția valorică eronată, în oficializarea, aproape consensuală, a ”talentului declinant” al poetului (fie îndată după *Plumb*, la cei mai radicali, fie după *Scînteii galbene*, la cei mai îngăduitori). Decretarea acestei agonii creative sacrifică total *Stanțele burheze* și postumele. E nedreptatea care-l mobilizează imediat pe Milea, cu toate că-i face și el o mică și suavă concesie, admițînd, cu inima grea, că, într-adevăr, ”există, printre stanțe, unele *neresușite*, oarecum superficiale, în care notația nu vibrează, nu străbate spre profunzimi, ci rămîne descriptivă” (p. 9). Bătălia se va

duce, prin urmare, mai întâi, pe un principiu cantitativ: critica dinainte admitea *unele reușite* în stanțe (și multe nereușite), iar Milea vrea să schimbe raportul, recunoscând *unele nereușite* copleșite, însă, de multele reușite. Odată acest punct câștigat, toată critica dinainte s-ar face, desigur, de rușine. Și încă dacă ar fi doar atât! Dar, firește, lucrurile stau mult mai rău. Pentru că, fie și-n ipoteza că stanțele ar reprezenta decrepitudinea creativității bacoviene (cum, într-un fel sau altul, se admitea ori baremi sugera de exegeții înaintași), ele tot ar păstra ”o valoare de relație cu restul operei” (p. 11). Argumentul e, cu siguranță, imbatabil; asta dacă l-ar fi negat cineva. Dar nimeni n-a contestat ”valoarea de relație” a stanțelor; dimpotrivă, dacă s-au bucurat de oarece atenție (totuși!) a fost tocmai pentru că aveau o relație substanțială cu poemele precedente. Ceea ce reclamau predecesorii lui Milea era o alunecare valorică, o cădere din grație, nu o discontinuitate de atmosferă, obsesii, viziune chiar. Materia poeziei era tot bacoviană; doar arta nu mai era bacoviană. Afară de asta, toate celelalte relații se păstrau nelovite. Argumentul de relație e, însă, doar unul folosit *en passant*; nu e din cele de greutate. Lovitura dureroasă abia vine, atunci când ”stanțele aruncă o lumină nouă asupra lirismului bacovian dintotdeauna” (idem). Și ca această ”lumină” să se vadă mai bine, Milea propune o lectură inversă a poeziei, ”dinspre sfârșit spre început”. Asta ar putea fi o probă, un exercițiu de ”redescoperire a unității” poeziei bacoviene, dacă s-ar putea face așa ceva. Mă tem însă că nimeni nu poate face acest

exercițiu (decît dacă angajăm, pentru experiment, un străin care nu l-a citit pe Bacovia) și că, oricum am citi *stanțele*, ele beneficiază din pornire de bacovianismul deja constituit. Asta și e problema delicată cu ele: că nu pot avea o lectură autonomă (d-apoi genuină!), că sunt o prelungire a bacovianismului; că le citim, fatal, *în relație*. ”Întîlnirea tematico-stilistică de adîncime” (p. 11) dintre *Plumb* și *Stanțe*, nepusă în dubiu de nimeni, merge toată în favoarea *stanțelor*, contaminîndu-le și bacovianizîndu-le; ba chiar salvîndu-le. Nu ”unitatea creației bacoviene” ar fi trebuit redemonstrată, căci ea nu e în cauză și nici în primejdie, ci continuitatea ori măcar coerența ei valorică. Desigur, chiar asta va face Milea în primul rînd.

Nu-ncapă vorbă că e caz alarmant pentru critică și exegeză să aibă de-a face cu un poet cum e Bacovia în viziunea vechii critici, cu un poet care, după un volum, devine tot mai istovit și abia dacă mai ilustrează un continuu proces de destructurare creativă și de decrepitudine, evidențînd *au ralenti* un proces clinic de ramoliment creativ. Critica are și impulsuri salvatoare (nu doar stricătoare) și, oricîtă faimă proastă și-ar fi câștigat, e bun samaritean. Ea nu va lăsa, cu indiferență sau cinism, nici un poet să agonizeze fără asistență. Darmită cînd e vorba de unul din cei mai mari poeți! Atunci sare și din datorie și din sentiment deodată. Drept să spun, mie mi-ar plăcea ca demonstrația asumată de Ioan Milea să eșueze, căci mi se pare mult mai eroic, mai exponențial și mai util exegezei un Bacovia surprins în continuă detracare

creativă; un Bacovia care deschide brusc o cale a poeziei, dă poeziei noastre una din vocile ei fundamentale și apoi intră într-o agonie interminabilă. Un Bacovia a cărui paradigmă e o continuă linie descendentă, tot mai dramatic descendentă, dar al cărui punct de lansare e tot mai iradiant pe măsură ce trece vremea. Decît un Bacovia salvat prin inteligență exegetică, mai bine unul pe care-l vedem murind și creativ, la a cărui agonie putem asista pe viu. În orice caz, un Bacovia care poate furniza toate dovezile ”medicale” ale detracării creative, pe care se poate studia clinic prăbușirea, e mai fascinant decît un Bacovia în progres.

Unele dintre argumentele lui Milea sunt chiar de bun samaritean. Bunăoară cînd pune deprecierile criticii pe seama izolării poetului (p. 17). Tot solitar era Bacovia și cînd critica a avut vorbe bune despre el. Critica interbelică a lui Bacovia nu și-a condiționat opiniile și judecățile de prezența sau absența poetului în/din viața literară. Din contră, solitudinea i-a fost luată ca lucru bun, ca notă bună. Alteori stilul lui Milea de a combate pe alții (în speță pe Vladimir Streinu) e simplă schimbare de semn; unde Vladimir zice minus, Milea zice plus. Streinu, zice Milea, ”consideră *declin* ceea ce este doar o evoluție a liricii bacoviene spre ea însăși” (p. 18). Dacă-i așa, înseamnă că Milea și Streinu au de lămurit între ei criteriile de valorizare, căci prea le rezultă contrare. În vreme ce la unul Bacovia coboară (dinspre sine spre neantificarea poezicii și a poeziei), la celălalt urcă (”evoluția” nu pare a avea semn neutru, de simplă metamorfoză, de vreme ce poetul merge

”spre sine” însuși, ceea ce răstoarnă perspectiva de autenticitate și de consistență a bacovianismului: Bacovia nu se revelează dintru început, ci se aproximează treptat, pînă prinde consistența din *stanțe*). Certarea lui Vladimir conține toată temeritatea interpretării: Bacovia și bacovianismul s-au decantat treptat și s-au intensificat progresiv, așa că primele volume sunt doar ipostaze pregătitoare. Aici nu mai e vorba de o recuperare – miloasă sau îndreptățită – a *stanțelor*, ci de o judecată eminent haiducească: centrul bacovian se mută în *stanțe!* Milea răstoarnă decis clepsidra bacoviană. Cam în aceeași formulă e respins și Grigurcu, și el de părere că *stanțele* reprezintă epuizarea totală a creativității bacoviene. Ba nu, zice Milea, ele doar dezvăluie ”o altă față a profunzimii” bacoviene (p. 23). Unde ceilalți văd golul, Milea vede plinul. Să vedem însă ai cui ochelari sunt mai performanți. Să nu cumva să se dovedească, Doamne ferește!, că printr-ai lui Milea și nimica mișcă.

Argumentația propriu-zisă începe prin a sublinia ”continuitatea” pe care ar pune-o în evidență lectura inversă cronologiei, ceea ce, cum ziceam, le rezulta și celorlalți cititori... normali. Continuitatea face, desigur, pereche indisolubilă cu ”deosebirea” (agravată de ceilalți în ”ruptură” și vindecată de Milea în diferență), care nu este însă decît ”efectul unei evoluții treptate” (p. 29). Deosebirea – sau fractura – e doar consecința strîngerii diferențelor, ca la orice poet, pe o aceeași linie substanțială. Bacovia nu face deosebire față de orice alt

poet cu evoluția înscrisă în chiar funcționarea motorului său poetic. În esență, ”deosebirea este una de formă” doar (p. 30); ba, s-ar putea zice, doar una de aranjament, de versificație, de vreme ce ”textul devine acum – adică în stanțe, n. n. – rezultatul unei scrieri *pe verticală*”, în vreme ce înainte era utilizată și orizontala. Oricât ar părea de scandalosă, această ”deosebire” nu poate fi ”semnificativă decât pe fondul unei asemănări esențiale” (p. 31). Rezon! Asemănarea, și încă tot cea esențială, n-a pus-o nimeni în cauză; vina era dată pe denivelarea valorică, astfel încât Bacovia rezulta, în stanțe, un epigon bacovian. Că Milea descoperă ”în poezia *Plumbului*” ”nu numai germeii”, dar și „structuri, forme și procedee identice cu acelea din stanțe” (p. 37), nu supără pe nimeni, nici măcar pe Vladimir Streinu. E o dovadă de unitate vizionară și procedurală, de redundanță imaginativă, tematică și tehnică. Streinu sigur ar fi fost de acord. Unde nu l-ar mai fi urmat el pe Milea e în sensul dat acestor schimbări cu continuitate. La Milea acesta e un proces asumat, o revendicare stilistică în cadrul căreia Bacovia ”tinde să facă din eliptism, din fragmentarea rostirii, o imagine a rupturilor existențiale” (p. 38), făcând astfel nu doar transparent, ci de-a dreptul tautologic procesul neantificării: poetica se neantizează deodată cu lumea, destrucția lor e proces simultan. La o asemenea intenționalitate Streinu n-ar fi consimțit, căci toate ”schimbările” sunt, la el, semn de ruină creativă, de vlăguire și incongruență de sine. La Milea, însă, poetica urmează și reproduce psihismul dezarticulat, la rîndul lui cauzat de

negativizarea și obiectualizarea lumii, de viziunea detracării. O lume detracată are nevoie de o poetică detracată, de versuri atât de disprețuite încât în ele se poate spune, bunăoară, ”muzica calmează”. (Ce-i drept, o lehamite creativă e chiar principiul creativ al stanțelor). Ipoteza de revalorificare a lui Milea pe această axiomă a identității dintre viziune și poetică se bizuie. Tot ce se petrece la nivel, să zicem așa, substanțial se traduce imediat în efecte de poetică: o lume dezarticulată nu poate fi prinsă decât de o poetică dezarticulată ea însăși (nu-i exclus, dar alți poeți au ținut la contrast între cele două și nu le-a ieșit rău). Nu-i de mirare că investigațiile se duc regulat asupra mișcărilor din plan vizionar, după care arta și poetica bacoviene sunt trase la potriveală. Nu doar cu multă, ci și cu harnică subtilitate. Una care nu ignoră nimic din ce i-ar putea folosi de argument, de la punctuație la construcția filiformă a poemelor, la hieratismul și minimalismul scriiturii. Într-astea Milea e mai mult decât exeget, e un artist al observațiilor subtile. Unul din eseurile adăugate – *Și* – e dedicat tocmai funcției decisive a acestei conjuncții, care ”poartă în sine esența unei trăiri și a unei viziuni și devine pînă la urmă un simbol” (p. 107), ba chiar ”un discret simbol-instrument al scriiturii”, făcând pereche cu ”simbolul-obiect” al acesteia (plumbul din *Plumb*) (p. 112). E o micro-analiză care întregește observațiile fine despre procesul ”verticalizării” discursului și despre efectele de nominalizare produse în stanțe. Această ”verticalizare” a textelor vine în contrast, de-a lungul întregii poezii bacoviene, cu

incapacitatea acesteia de a crea, gramatical vorbind, nivele diferite ale discursului. Adevărul e că Bacovia nu știe subordona și poetica lui aduce totul într-un singur plan, ca într-o gramatică de pure aglutinări. Probabil că tocmai în această tensiune dintre condiția gramaticală monotonă și uniformă a enunțurilor și abisul pe care ele îl dezvăluie stă unul din secretele acestei poezii. Altminteri, verticalizarea literală a textelor, păstrînd, de fapt, condiția lor de enunțuri coordonate pe orizontală, nu produce chiar ravagiile pe care le consemnează Milea. Ele aduc poemele într-o simplă stare nominală, de dicționar pe versuri, și lasă cuvintele fără context imaginativ, fără direcție imaginativă. Adeseori (nu întotdeauna, ce-i drept) ele pot fi trase în orice direcție, lăsînd la vedere o condiție de confuzie totală, de absență a oricărei inițiative de cristalizare. Dar dacă e să reproducă o stare de inconsistență a sinelui, o mai pot face; măcar acolo unde e vorba de cele cîteva ”reușite” (nu multe - Milea numără cam ca Pristanda – și nici alea depline; de regulă e vorba de cîte-un vers care sare cît acolo din degringolada generală a textului). Ce-i drept, ”mecanismul alienant al lumii” se reflectă în ”mecanismul limbajului” (p. 88), și el tot atît de alienant (de nu alienat deja), astfel încît ”stanțele sunt rezultatul unei acute depersonalizări și dezumanizări a expresiei” (p. 90). Însă ”aspectul unei transcrieri neutre prin care prind formă doar absența și neantul” (p. 91) nu reprezintă o noutate a stanțelor; acesta e chiar ”aspectul” bacovian tipic, profesat de la bun început de acest grefier al

neantelor. Firește, Milea n-are inimă să-l lase pe Bacovia nici măcar acolo unde l-a dus el însuși, pe pragul totalei negativizări. Îndată ce ajunge cu el acolo, îl ridică din reflex umanitar și-l redă încrederii în redempțiunea poetică: ”poetul stanțelor ne lasă să intuim că deconstrucția sa lirică este, pînă la urmă, una constructivă, prevestitoare a unei armonii existențiale recucerite” (p. 96). Așadar, de un fel de demonstrație de virtuozitate a fost vorba la Bacovia, de o păcăleală cu deconstrucții și detracări, căci altminteri poetul știa prea bine că sensul armonic al lumii se conservă. Mă tem ca nu cumva bunul samaritean din Milea să nu strice toată lucrarea fină și subtilă pînă la credibil a exegetului. Căci dacă după toată peripeția dezarticulării de sine poetul se întoarce la optimism, fie și sub forma unei prevestiri de armonie, devine că bacovianismul trebuie să reziste fără Bacovia.

AI. CISTELECAN

Lucian Boia, *Capcanele istoriei. Elita intelectuală românească între 1930 și 1950*, Editura Humanitas, București, 2011

Unul dintre reprezentanții de elită ai istoriografiei românești de azi, reputat prin modul său neconvențional de a spune lucrurilor pe nume, prin tensiunea interogațiilor și percutanța analizelor, Lucian Boia, are meritul de a fi supus unei operațiuni, deloc facile, de demistificare, poncifele, falsele paradigme și tabuurile istoriei românești, într-o încercare de a degaja adevărul unui timp

revolut de aura mitizărilor sau de zgura diverselor ideologii care s-au suprapus evenimentelor și faptelor, de-a lungul vremii. Recenta carte *Capcanele istoriei. Elita intelectuală românească între 1930 și 1950* (Editura Humanitas, 2011) are același rost: legitimarea adevărului despre condiția intelectualului din perioada 1930-1950, prin recursul la documentul de arhivă, la mărturiile scrisului tipărit sau la pagina cu amprență memorialistică. Referindu-se la relația dintre intelectuali și Putere, sau la cea dintre intelectuali și istorie, Lucian Boia nu ezită să consemneze dependența intelectualității de factorul politic, fascinația puterii pe care au resimțit-o nu puțini intelectuali români: „Am zice că intelectualul, mai ales el, ar trebui să fie un om liber. Nu înseamnă că și este. E supus, ca oricine, conjuncturilor istorice și presiunilor ideologice. Într-un fel sau altul, cariera lui e dependentă de Putere (cu atât mai mult într-un regim autoritar și, fără doar și poate, într-unul totalitar). Nu puțini intelectuali au de altfel fascinația Puterii; se simt ei înșiși mai puternici, adăpostiți la umbra ei. În tot cazul, intelectualul are o abilitate: aceea de a găsi de fiecare dată argumente potrivite pentru a justifica și a se justifica. Mai ales atunci când i se pare că istoria și-a dat verdictul. Pentru intelectual, glasul istoriei este irezistibil”.

Analizele istoricului privesc două decenii din istoria României marcate de turbulențe și tensiuni, cu succedarea a numeroase guverne, cu lovituri de stat, rebeliuni, război, cu evenimente politice și ideologice care și-au pus, vrând-nevrând, amprenta asupra conduitei intelectualității românești. Istoricul își

propune să exploreze, în spiritul rigorii, al documentului și probității, reacțiile intelectualității într-o epocă frământată, alienantă, cu normele etice puse adesea între parantezele ideologiei, epocă reprezentată printr-o pregnantă punere în scenă a unui context istoric, social, politic trasat cu linii de contur adecvate: „Greu de găsit o altă țară care să fi trecut, ca România, prin atâtea regimuri politice de-a lungul unui singur deceniu. (...) Ce experiment putea fi mai bun, pentru a testa comportamente, decât o asemenea cursă presărată cu obstacole? Subiecții experimentului sunt membrii elitei intelectuale. Le vom urmări reacțiile în fața unei istorii cu întorsături neașteptate și brutale. Iluzii, refuzuri, adaptări, cedări, evadări... toată gama de atitudini e prezentă. Și destine de tot felul, cu sușuri și coborâri, ascensiuni vertiginoase, ca și dramatice prăbușiri”. Intelectualii au fost, se știe, atrași de sfera politicii, considerând adesea că, alături de talentul literar sau de detenta ideății filosofice, posedă și capacitatea de a conduce, de a governa. Manipularea intelectualilor de către politicienii de la putere a cunoscut forme dintre cele mai diverse (funcții publice, recompense pecuniare etc.), forme exemplificate de istoric cu detalii concrete: „Anual, Fundația pentru Literatură și Artă, în numele Regelui, acorda un premiu național de literatură (în sumă de 100.000 lei) – model care a fost preluat cu fidelitate și de către comuniști (oricât de greu ar putea fi crezut, modelul fiind, probabil, mai puțin cel carlist, cât... cel stalinist: «Premiul Stalin»”); sau „Regimul își răsplătea generos intelectualii de vârf: la fel de bine

cum înțelegea, prin contrast, să-i zdrobească pe intelectualii repudiați. Pe lângă salarii ridicate și colaborări la ziare și reviste generos remunerate, se adăugau pentru cei merituoși și râvnitele «premier de stat»: clasa I, 25.000 lei (după reforma monetară din 1952, de raportat la un salariu mediu mai mic de 10.000 lei anual), clasa a II-a, 15.000 lei; clasa a II-a, 7.500 lei”. Desigur, există o diferență majoră între condiția intelectualilor în perioada interbelică și cea din epoca ce a urmat, marcată de ideologia comunistă, când recompensele aveau drept contrapondere sancțiuni drastice (detenție, domiciliu forțat, interdicție de semnătură etc.). În acest fel, nu e de mirare faptul că, în capitolul consacrat lui Carol al II-lea, Lucian Boia inventariază elogiile, multe dintre ele exagerate, pe care intelectualii de marcă i le adresează regelui. Camil Petrescu surprinde, prin lipsa de tact și de măsură a metaforelor superlative („Totul e regesc în această excepțională personalitate care întrunește calitățile cele mai neașteptate în aceeași structură. Un măreț prestigiu fizic, o inteligență genială cu o putere de muncă fabuloasă, pe care o vedește din zori și până la miezul nopții... Nervi tari, o răbdare fără margini, luciditate, calm, atenție când supraveghează, dar și o putere de hotărâre fulgerătoare și sigură când e nevoie”).

Cumva emblematică pentru versatilitatea intelectualității românești din aceste decenii e conduita duplicitară a lui G. Călinescu, cel care a înălțat osanale și lui Carol al II-lea („Pe ce se întemeiază legătura firească între principe și artist? Pe un interes reciproc care, în cele din

urmă, reprezintă modul cel mai sigur de promovare a marilor și eternelor valori”), dar și puterii comuniste de mai târziu. Lucian Boia trasează cu fermitate conturul acestui comportament echivoc, din care orice repere morale autentice sunt absente: „Oarecare înclinare spre stânga avusese, poate, G. Călinescu; dar, instabil cum era, oscila în bătaia vântului. Acum (în 1945 - n.n.) pare decis: e hotărât de stânga. Dacă pe vremea lui Carol II factorul decisiv în toate era principele, locul acestuia e luat de mase: doar ne aflăm în democrație. (...) Niciun alt universitar, niciun alt scriitor n-a susținut cu atâta energie democratizarea țării, în fapt treptata ei comunizare în anii 1944-1947, așa cum a făcut-o Călinescu”. Adeziunea entuziastă a lui Călinescu s-a soldat, cum se știe, cu recompense și beneficii pe măsură, criticul devenind, în scurt timp, profesor universitar, academician, director de institut etc. Colaboraționismul multor intelectualii ai epocii e studiat de istoric și în strânsă legătură cu problematica prezenței masive a evreilor în aparatul de partid. Lucian Boia consideră, însă, că „nu se căutau evrei cu orice preț, ci persoane corespunzătoare unei anumite tipologii (intelectualii devotați partidului și detașați de cultura românească tradițională). Tipologia aceasta era mai frecvent reprezentată printre evrei, însă ceea ce prima era tipologia, și nu evreitatea în sine. Dovada, tratamentul rezervat evreilor sioniști, supuși unei drastice persecuții începând din 1950“.

Lucian Boia consemnează, în cartea sa, traiectorii diverse, de la cele marcate de rectitudine sau neutralitate

(Pompiliu Constantinescu e exponențial, în această privință), la comportamentele “deviante”, ce vădesc vocație a compromisului (Mihail Sadoveanu, G. Călinescu, Tudor Arghezi etc.). Paradoxal e cazul lui George Enescu, cel care, după o perioadă de “neutralitate” devine, pentru o anumită perioadă, șef al secției muzicale a ARLUS. Fascinația puterii, a inserției în sferile politicii e cea care conduce, în fond, la demisiile morale, la “trădarea” intelectualilor, a celor care au făcut din adaptabilitatea la demagogie un mijloc pentru a asimila maximum de beneficii. Nu întâmplător, specia “adaptabililor” e mult mai bine reprezentată, în epocă, decât cea a “rezistenților” sau a “consecvenților”.

Discursul istoric decomplexat al lui Lucian Boia, analizele sale metodice, documentate, demistificatoare, conduc la asamblarea unor imagini veridice ale intelectualității românești din anii 1930-1950, imagini ce străbat, fără grație, cu mișcări adesea grotești, culoarele istoriei, într-un tablou de epocă reconstituit cu minuție și cu simț al proporțiilor, cu știința detaliului revelator și cu dozajul adecvat al accentelor etice.

Iulian BOLDEA

Angela Bidu-Vrânceanu
(coord.) *Terminologie și terminologii*,
Editura Universității București, 2012

Apărut la Editura Universității din București, recentul volum *Terminologie și terminologii* II, coordonat de Angela Bidu-Vrânceanu este o continuare a studiilor de *Terminologie I* (volum apărut în aceeași

editură, în 2010) și o reflectare a preocupărilor actuale ale distinsului lingvist de la Universitatea din București. Partea I, *Terminologia, interpretări și reinterpretări*, abordează din perspectiva orientărilor contemporane în terminologie (orientarea cognitivă, teoria descriptiv-lingvistică), aspecte privind comunicarea specializată. Dacă în volumul din 2010, preocuparea autoarei era să identifice modalitățile de exprimare și desemnare ce asigură accesul la sensurile specializate, cercetarea din 2012 este deosebit de valoroasă prin „perfectarea orientărilor teoretice și metodologice din domeniu»(Angela Bidu-Vrânceanu, Cuvânt înainte), ca și prin analiza unora dintre terminologiile românești ce reflectă fundamentele teoretice ale cercetării: *Terminologia matematică – analiză lexicală și discursivă* (Alice Toma), *Termeni din marketingul economic* (Roxana Ciolăneanu), *Termeni din medicină* (Camelia Săpoi), *Terminologia sociologică* (Cristina Niculescu-Ciocan), *Termeni din economie* (Elena Museanu), *Termeni din meteorologie* (Victoria Andreea Grigore), *Termeni forestieri* (Gabriela Biriș), *Termenii din comerțul electronic* (Maria Coancă), *Termenii din marketingul politic* (Monica Oancea Marian). De pe pozițiile orientării descriptiv-lingvistice (orientarea interesează atât lingvistica, cât și terminologia cognitivă), autoarea pune în valoare rolul fundamental al lingvisticii în terminologie, relevant pentru termenii exprimați prin semne lingvistice din perspectiva lexicului general, dar și din perspectiva lexicului specializat. Analiza semnificativului (aspect aflat în atenția terminologiei cognitive) vizează,

modalitățile de exprimare specifice, fie ca unități simple, fie ca unități complexe» (Rolul lingvisticii în terminologie, p.18), pe când analiza semnificatului are un rol decisiv în „terminologia descriptiv-lingvistică, pentru a arăta în ce măsură este satisfăcută condiția preciziei sensului specializat, obiectiv prioritar în comunicarea de acest tip» (ibidem). Conceptul de „variație în sincronie» este aplicabil atât *termenilor în uzaj* cât și *variațiilor* acestor termeni, în funcție de anumite nivele (lexicul specializat, relația lexicului specializat cu lexicul comun etc). Valoarea cărții este dată de originalitatea a numeroase alte concepte, ce reprezintă tot atâtea direcții viitoare de cercetare pentru specialiștii din domeniu: în prelungirea studiilor anterioare (Bidu-Vrânceanu 2010: 141-239) autoarea propune o abordare diacronică a terminologiei, paralel cu abordarea sincronică: „variația cognitivă, denominativă este prioritară și are diverse reflectări atât în sincronie cât și în diacronie»(v. Considerații generale, p.18). Pornind de la premisa lui Gaudin („schemele cognitive și lingvistice sunt fundamental deschise», Gaudin 2003: 62,72,73) Angela Bidu- Vrânceanu situează - „interdependent între sincronie și diacronie» - studiul „dinamicii conceptual-semantice” a unor termeni sau terminologii.

Sunt stabilite raporturile de interdisciplinaritate dintre terminologie și *lingvistica generală*, dintre terminologie și *filozofia limbii* (raportul a determinat „evoluții doctrinare»și „regăsirea unor fapte de limbă»), dintre terminologie și *lexicologie, semantică*. Acest ultim raport

este relevant în „comparația dintre limbi și stabilirea specificului semantic și terminologic» (v. *Disciplinele lingvistice implicate în terminologie*, p.20). Studiul semantic oferă permite să se ajungă „la o terminologie diferențială și comparativă» - remarcă autoarea. Rolul *Lexicografiei* în terminologie este dat de faptul că ambele sunt ramuri ale „lingvisticii aplicate». *Pragmatica* și *sociolingvistica* sunt alte două discipline de interferență cu domeniul terminologiei, contribuind - prin rolul diferitelor „tipuri de contexte», ca și prin conceptele utilizate (emițător/ receptor, căile de comunicare) - la diferențierile „textelor cu grad de specializare terminologică»(v. p.22). Contribuția *Pragmaticii* este fundamentală și „în analiza relațiilor dintre lexicul specializat și lexicul comun»(ibidem), relații bidirecționale: pe de o parte, extinderea „naturală» a unor termeni „de interes general»- determinată de factori extralingvistici- pe de altă parte, extinderea lexicului specializat dincolo de comunicarea dintre specialiști, fenomen pe care autoarea îl numește „vulgarizare științifică».

Un subcapitol inedit este acordat orientării descriptiv-lingvistice în terminologie (p.26-32), exhaustiv în abordare, documentat, savant, cu o logică impecabilă a argumentației, ce caracterizează metoda de cercetare a lingvistului. Aserțiunea de la care autoarea pornește este că analiza paradigmatică, identificarea univocității, a relațiilor semantice (polisemie, sinonimie, antonimie, hiponimie) „nu poate face abstracție de textele și contextele relevante pentru termenii unui domeniu»

(v.p.26). De aici derivă cele două nivele ale analizei descriptiv-lingvistice: „unul privește termenul și sensul specializat, studiat cu precădere *la nivel paradigmatic* și delimitează *orientarea lexicală (semasiologică)* în terminologie. Cel de-al doilea palier are în vedere aspecte mai complexe ale utilizării reale a termenilor, reunite în orientarea *textuală (sau discursivă)*»(p.26). „Variația termenilor» și a sensurilor specializate este condiționată de text și/sau de context. În tradiția studiilor lui Merji (Merji 2006), autoarea conceptualizează noțiunea de *context* din trei perspective: dintr-o perspectivă generală – contextul este „vecinătatea care precede sau urmează o unitate determinată»; dintr-o perspectivă conceptual-semantică – se impune „necesitatea ca termenii dintr-un context dat să fie „convergenți sau complementari»; dintr-o perspectivă metodologică, relevantă este „gruparea contextelor în care apare un anumit termen»(v.p.30).

Noutatea volumului este dată și de alte câteva capitole, dintre care, *Orientări complexe în terminologia descriptiv-lingvistică (lexicale și textuale)* (p.33-49) cuprinde subcapitolele „Metafora terminologică» și „Neologia semantică în lexicul specializat». Perspectiva de abordare este descriptiv – lingvistică și cognitivă. Premisa de la care studiul metaforei pornește este că definiția metaforei terminologice „nu se poate limita la analogiile cu metafora artistică». Termeni creați „prin transferul fie din lexicul comun în lexicul specializat, fie dintr-un domeniu în altul al lexicului specializat»(v.p.33)

metaforele terminologice au o „funcție denominativă și / sau referențială». Din acest considerent, metafora terminologică interesează crearea de noi termeni, adică „terminologia lexicală», dar prin restricționările deosebit de complexe impuse de context, metafora implică și aspectele „terminologiei textuale». Unitățile polilexicale („metafore polilexicale») – specifice terminologiilor mai noi, formate prin interdisciplinaritate - sunt un „rezultat al metaforelor denominative». *Analogia* (conferă metaforei terminologice „transparență»), *transferul* („pentru metaforele terminologice, analiza trebuie să aibă în vedere atât transferul de domenii, cât și modificările semantice, cea de-a doua condiție fiind subordonată celei dintâi») sunt două condiții pe care metafora terminologică trebuie să le îndeplinească. „Neologia semantică în lexicul specializat» reprezintă un alt subcapitol novator al volumului *Terminologie și terminologii II*, aspect care vine să completeze ideea de „interdependență» dintre terminologia descriptivă și lingvistică. Complexitatea abordării „neologiei semantice» decurge din mecanismul de bază al acesteia, polisemantizarea (polisemia), dezvoltată prin diverse analogii (metafore, metonimii»), cu o variație semantică marcată „atât pe axa paradigmatică (prin noi semne), cât și pe axa sintagmatică (care condiționează atât textual, cât și contextual noul sens)»(v. pp. 40-41). În consecință – consideră autoarea - „sunt necesare atât criteriile lingvistice cât și cele extralingvistice pentru interpretarea noului sens»(p.41). *Neologia semantică*

„este legată de actualitate ca o noțiune mobilă care se diferențiază de *schimbarea semantică*». *Criteriul extralingvistic* are consecințe asupra „interpretării neologiei / schimbării semantice», luându-se în considerare, în acest sens, „*evoluția conceptuală* a unor termeni utilizați de-a lungul unei perioade îndelungate» (v.p.42).

Sub același semn al noutății conceptuale se situează abordarea „deliberat” diacronică propusă în *Rolul lingvisticii în terminologie - variația diacronică*. Prin studiul alternativ - sub aspectul metodei (diacronic/ sincron în terminologie) autoarea realizează - valorificând propriile aserțiuni formulate în studiile anterioare (v. Bidu-Vrânceanu, 2010), cercetând lucrările mai vechi și mai noi din literatura de specialitate românească (Ursu 1962; Șăineanu 1870 ; Chivu 1980-1981 etc) și europeană (Cabre 1998 ; Depecker 2002 ; Gaudin 2003 ; Sakno 2011 etc) – o cercetare unitară, cu impact de durată în studiul terminologiei românești. Perspectiva diacronică de cercetare în Terminologie este relevantă în situații solid susținute teoretic și practic: în stabilirea „originii și a modului de formare a termenilor», în cazul introducerii unor „detalii social-istorice», parțial, în analiza „conceptual-semantică a termenilor», în cazul studierii „mobilității denominative, corelată cu un studiu contrastiv (franceză/ germană)»(v.p.50). În același loc sunt invocate: „o diacronie a studiilor terminologice»(v. p.51), „împrumuturile din lexicul comun”(v. p.56), studiul „decalajului dintre planul expresiei și

planul-conținutului”(v. p.57), analiza conceptual-semantică evolutivă etc.

Partea a II-a a volumului este o ilustrare analitică - aplicată pe terminologiile românești - a conceptelor teoretice formulate de Angela Bidu-Vrânceanu în prima parte a cărții. Sunt aserțiuni susținute de tineri cercetători, doctoranzi, în studii de mare probitate științifică, dintre care putem enumera: „variația terminologică în diacronie» (Alice Toma), „variația terminologică în Dicționare» (Roxana Ciolăneanu), „terminologia lexicală și terminologia textuală» (Elena Museanu) etc. Investigarea lingvistică a terminologiilor pe care Angela Bidu-Vrânceanu o propune nu poate să aducă decât un salt științific major și de lungă durată unei culturi/ unei limbi, studiului terminologiilor românești (și nu numai !) etc. Pe lângă noutatea conceptelor, metoda originală de abordare a unui domeniu atât de complex, ceea ce impune volumul *Terminologii II* este profunzimea și limpezimea gândirii, erudiția lingvistului de vocație, eleganța formulării, stilul elaborat etc

Doina BUTIURCĂ

**Laurențiu Blaga, „Guga”,
Editura UartPress, Tg. Mureș, 2012**

La trei decenii de la moartea lui Romulus Guga, personalitatea și opera poetului, prozatorului și dramaturgului de al cărui nume se leagă reînființarea la Târgu-Mureș a seriei noi a revistei

„Vatra” (în 1971), continuă să fie ignorate. Remarcat de critica anilor 70 ai secolului trecut, tradus, ca dramaturg și romancier, încă de timpuriu în maghiară sau rusă, iar ca poet în italiană (un grupaj de poeme apărându-i, în 1960, în „Il Giornale dei poeti”, la inițiativa Rosei Del Conte), destinul creator al lui Guga pare unul de tip exploziv, acesta publicând, într-un ritm infernal, în doar o jumătate de deceniu (între debutul din 1968 și ultima carte publicată antum în 1974), nu mai puțin de șapte titluri. Formulele literare abordate mărturisesc o rară disponibilitate stilistică și expresivă, o capacitate impresionantă a scriitorului de a se reinventa, o imaginație și o creativitate debordantă. Astfel, operelor antume li se adaugă un corpus de scrieri nepublicate, păstrate în arhiva scriitorului, care extind și întregesc opera lui Guga pe toate cele trei paliere ale creației sale: ediția postumă de *Poezii* alcătuită de Romulus Vulpescu în 1986 și prefațată de Ștefan Aug. Doinaș recuperează numeroase texte neincluse în ciclurile *Bărci părăsite* (1968) și *Totem* (1970); în 1984, anul următor morții scriitorului, apare un volum de teatru, *Evul mediu întâmplător* care dă amplitudine consacrării sale ca dramaturg, cuprinzând și două piese nepuse în scenă; în fine, romanelor *Nebunul și floarea* (1970), *Viața postmortem* (1972), *Sărbători fericite* (1973), *Adio, Arizona (Spovedania unui naiv făcută în fața unui autor din provincie)* (1974) și *Paradisul pentru o mie de ani* (1974), li se adaugă alte trei cărți neterminate, *Autopsie sentimentală*, *Străbunicul din cămară* și *Prințul incinerat*.

Din păcate, constatarea din urmă cu nouă ani a lui Cornel Moraru, că „scrierile reprezentative ale lui Guga ar fi meritat o soartă mai bună”, dar „din păcate, ele nu s-au bucurat de o reeditare semnificativă după anul 1989”, deși „cel puțin romanele *Nebunul și floarea* și *Viața postmortem*, piesele *Un ev mediu întâmplător* și *Amurgul burghez*, poate chiar și poemele (...) ar trebui repuse neîntârziat în circulație” (*Vatra*, nr. 10/2003) rămâne dureros de validă și astăzi, iar somația restituirii operei lui Guga circuitului literaturii române contemporane își păstrează, încă, actualitatea. E inexplicabil de ce nu s-a inițiat încă o serie de autor la o editură puternică, absența unei ediții riguroase de opere complete fiind, fără îndoială, principalul motiv al crizei receptării scriitorului târgumureșean. Practic, percepția operei lui Romulus Guga rămâne și azi incompletă, în mare parte în stadiul în care se afla în urmă cu treizeci de ani, coerența profundă, provenită din fondul comun de teme și obsesii al tuturor scrierilor (între care, dominante, contemplația morții și escatologia creștin-ortodoxă), rămânând încă insuficient evidențiată. Există, e drept, o excepție semnificativă – monografia lui Cornel Munteanu, din 1998 (*Romulus Guga. Polifonia unei voci*), ea însăși, din păcate, primită oarecum anemic și nereușind să provoace o reevaluare critică a operei lui Guga în dezbateră culturală contemporană. Un studiu recent, realizat într-o teză de doctorat susținută la Universitatea Petru Maior din Târgu-Mureș de Adriana-Loredana Pop anul

trecut (*Romulus Guga sau vocația totalității*), probabil o primă abordare de anvergură ce tratează în întregime opera scriitorului, ar trebui publicată cât de curând la o editură centrală. Între timp, revista bistrițeană *Mișcarea literară* a consacrat un număr, în 2008, postumelor lui Guga, iar a treia ediție a romanului *Nebunul și Floarea* (apărută, în îngrijirea lui Nicolae Băciuț, la editura *Nico*, în 2011) a trecut aproape neobservată (cu excepția unei cronici publicate în *Familia*, nr. 11-12/2011, de Marius Miheș, cu un titlu semnificativ însă: „*O capodoperă uitată*”).

Tabloul receptării lui Romulus Guga în ultimii douăzeci de ani arată, deci, cu câteva excepții, absolut dezolant. Ideea unei cărți care să îl restituie în primul rând comunității culturale târgumureșene și apoi istoriei literare ca personaj umanizat, autentic, cu toate complicațiile destinale ce l-au marcat, cu victorii și deziluzii, punând, în același timp, în relație, biografia cu opera, ținea așadar de domeniul urgenței. Momentul ales e de asemenea prielnic – nu doar că valorile s-au așezat, în sfârșit, după turbulențele primilor ani de postcomunism, dar în același timp s-a detensionat, treptat, modul în care privim înapoi spre trecutul anterior lui 1989. Redescoperirea lui Guga poate oferi un insight valoros în lumea dictaturii ceaușiste, relevând mecanismele cenzurii și modalitățile prin care acestea puteau fi înșelate (rămâne halucinant cu un roman ca *Nebunul și floarea* a putut fi publicat în acei ani, ținând cont de conținutul său subversiv, de la simbolistica tiraniei, mizeriei morale, puterii și corupției,

pericolului dictaturii sau persecuției politice, la dimensiunea politică evidentă). În același timp, e o oportunitate de a explora lumea teatrului în comunism, complicatele aventuri ale publicării și montării unei piese, consecințele acuzelor ideologice (vezi cazul piesei *Speranța nu moare în zori*), căile de a supraviețui moral dozând compromisurile la care intelectualul era forțat de regim. Dar și pretextul unei incursiuni în lumea presei culturale din comunism, urmărind formarea și evoluția unei reviste de primă mână a literaturii române postbelice, *Vatra*, pe care Guga reușește să o așeze de la bun început pe linia unei evoluții spectaculoase, creând un concept redacțional inedit și dinamic și fiind capabil să coaguleze o echipă valoroasă de critici și scriitori.

Acestea sunt mizele asumate, cât se poate de explicit, de Laurențiu Bлага, care își propune să scrie o micromonografie din care nu lipsește o inevitabilă componentă empatică și un fel de atașament spiritual entuziast față de personajul său. De altfel, există o anume afinitate structurală care îi face compatibili pe autorul cărții și pe protagonist: Laurențiu este și el poet (a publicat două volume de versuri), a studiat teatrul în cadrul unui masterat de regie la Universitatea de Artă Teatrală din Târgu-Mureș, a scris și regizat dramaturgie, în fine, a înființat și condus reviste literare (*Bastion*, *Cultura*, *Inmures.Ro*) și a fost redactor cultural în instituții de presă locale (Radio Târgu-Mureș, Televiziunea Mureș etc.). Pasiunea pentru teatru a lui Laurențiu e veche și

numele lui se leagă de fondarea unuia din cele mai dinamice teatre alternative din Transilvania, *Teatru 74* din Târgu-Mureș. A crescut, practic, în atmosfera literară a burgului de provincie pe care o genera revista *Vatra*, în emulația valorilor și modelului cultural inițiate de Romulus Guga. Într-un fel, se poate spune că micromonografia e deopotrivă un demers restitutoriu și unul prin care autorul ei își recuperează el însuși reperatele propriei formări culturale.

Există, în orice caz, o componentă de autoidentificare în portretul pe care Laurențiu Blaga i-l hașurează, cu devoțiune pentru amănunt și pasiune pentru documentul de arhivă, dar și cu un instinct sigur al nuanțării, lui Romulus Guga. S-ar putea spune că autorul autentifică imaginea recuperată a scriitorului prin propria aderență, când vizibilă, când camuflată în text, la opțiunile de moment ale lui Guga, la reacțiile lui în momentele de criză, la maniera de a se comporta în cercurile literare, dar, dincolo de avatarurile biografice, și la un anumit concept creativ ce fuzionează contrariile ireductibile ale existenței și e atras de sensurile majore, unificatoare, totalizante, ale lumii, comunicându-le într-o viziune fundamental poetică deopotrivă în versuri, proză sau teatru. Foarte subtilă e tentativa de a contura câteva piste psihanalitice de lectură a operei lui Guga, cartea insistând pe copilărie, pe liniile unei genealogii paradoxale (bunica paternă sârboaică și bunicul, de origine macedo-română, preot protopop în Cuvin, la sud de Dunăre, în vreme ce

mama sa Șarlota, n. Ercsey, e de origine maghiară), dar mai ales pe raporturile cu părinții – afecțiunea pentru mamă și moartea traumatizantă a acesteia, când scriitorul avea doar doisprezece ani, respectiv relația mai tensionată cu tatăl, recăsătorit foarte curând (la nici un an de la moartea Șarlotei). Apoi, relația cu fratele Dan, și ea determinantă pentru sensibilitatea scriitorului de mai târziu.

Laurențiu Blaga reușește să proiecteze credibil cronologia destinului lui Guga pe reliefurile unei istorii culturale a Clujului universitar, cu personalități ca Iosif Pervain, A. E. Bakonski, D. R. Popescu, Ion Agârbiceanu sau Lucian Blaga, Guga fiind reintegrat, cu tact și naturalețe, unei mitologii șazeciste ardelenice în cadrul căreia are un destin remarcabil. Sunt descrise peregrinările ce urmează absolvirii facultății, apoi stabilirea, începând din 1966, la Târgu-Mureș, angajarea la Teatrul de Stat din oraș, ca referent literar, și, în cele din urmă, ocuparea funcției de redactor-șef al noii serii a *Vetrei*. Pe firul cronologiei, Laurențiu suprapune instantanee ale boemei scriitoricești a anilor 60-70. Există, de pildă, o evocare de mare finețe a cafenelei *Arizona* din Cluj, unde, printre figurile faimoase ale mondenității literare a epocii, Laurențiu Blaga îl surprinde pe Guga așezându-se la o masă în fața viitoarei lui soții, Voica Foișoreanu. Idila, artistică și ea, a celor doi tineri (el scriitor, ea tânără absolventă de medicină) e descrisă de asemenea cu vervă epică și tandrețe nedisimulată. De altfel, micromonografia lui Laurențiu Blaga e construită în mare parte pe confesiunile

doamnei Foișoreanu-Guga și beneficiază din plin de amintirile și documentele pe care aceasta i le-a oferit autorului. Nu mai puțin valoros e interviul pe care îl dă, în paginile cărții, scriitorul Mihai Sin, Laurențiu izbutind să extragă și în acest caz un portret memorabil, cald și, de asemenea, extrem de viu, al lui Guga. Mijloacele cu care operează autorul par să provină din jurnalismul narativ, din literatura nonficțională americană (măcar în măsura în care cartea se înfiripă, într-o convenție a obiectivității, din documente de arhivă, depoziții și confesiuni ale martorilor existenței lui Guga). Tehnica aceasta obiectivă și impersonală se lasă însă, adeseori, inundată de subiectivitatea empatică a autorului, astfel că micromonografia e deseori străbătută de fiorii unei afecțiuni evidente pentru erou. De altfel, scrisul lui Laurențiu are și o dimensiune poetică, reflectând uneori pe valoarea simbolică (și parabolică) a unor episoade. A se vedea, de pildă, capitolul despre „Guga și gândul peste Dunăre”, care are o importantă încărcătură ficțională și creează o imagine holografică, intens metaforică, a întâlnirii nepotului cu bunicul, la mijlocul Dunării, între valuri. Cu un fel de umor tandru, condescendent, dar nelipsit de aceeași dispoziție empatică, Laurențiu descrie suișurile și coborâșurile relației cu Voica și, pe măsură ce cartea pătrunde în intimitatea vieții scriitorului, senzația ce se instalează e aceea a unei familiarități calde, protectoare (de altfel, Laurențiu și renunță adeseori la prenumele Romulus și se referă la scriitor cu apelativul pe care-l foloseau cei apropiați, Romi).

Există și un dezechilibru, explicabil prin afinitatea autorului pentru dramaturgie: activitatea literară a lui Guga, deși sistematizată cronologic și inserată convingător biografiei, e explorată mult mai sumar decât aceea teatrală. Amploarea capitolului dedicat activității de la *Vatra* a lui Romulus Guga e evident mai redusă decât a celui despre relația acestuia cu teatrul. Probabil că aici e și principalul hiatus al cărții, care, de altfel, are numeroase golfuri largi, spații pregătite pentru lansarea unor analize amănunțite dar abandonate, lăsate doar într-un fel de virtualitate promițătoare. Numeroase puncte de plecare anunțate de analiză rămân doar în stadiul de proiect, iar o explorare mai amănunțită a perioadei 1971-1983 din istoria revistei *Vatra* ar fi putut, de pildă, da greutate monografiei și ar fi umplut un gol istoriografic al culturii mureșene. Firește că ar fi împins însă analiza dincolo de obiectivul propus – recuperarea lui Guga în primul rând ca personaj al propriei biografii, cu accentele ei de boemă, cu lumea și istoria tumultuoasă din care a făcut parte.

Nu mai puțin valoroase sunt textele lui Romulus Guga dedicate artei dramatice pe care Laurențiu Blaga le-a cules din arhive și a ales să le publice în anexa din a doua parte a cărții (consistentă, cuprinzând și un număr impresionant de fotografii și documente scanate inedite). Scrisă alert, cu vervă epică și rigoare documentară, accesibilă și credibilă prin naturalețea limbajului, dar și prin atașamentul empatic, asumat, față de protagonistul ei, micromonografia lui

Laurențiu Blaga e o restituire necesară a imaginii unui scriitor marginalizat pe nedrept de posteritatea critică și a cărui operă, prin profunzimea intuițiilor și obsesiilor, dar și prin originalitatea imaginarului său, are, fără îndoială, încă, numeroase valențe neexplorate.

Dumitru-Mircea BUDA

Livius Ciocârlie, *La foc mărunt*, Editura Cartea Românească, București, 2012

Notațiile autobiografice ale lui Livius Ciocârlie nu au trecut deloc neobservate, fiind receptate mai mult decât favorabil. Gelu Ionescu remarca, de exemplu, într-un comentariu din revista „Apostrof”, calitățile unei astfel de scriituri: „Și alții și-au scris cărțile folosind armele jurnalului și ale memorialisticii de toate felurile, ale dialogului eului lor cel mai intim cu lumea. Nimeni însă n-a întins coarda vieții intime (foarte discretă totuși – paradoxal!) și a autoanalizei atât de departe (cel puțin în literele de limbă română); de fapt, «suprafața» vieții intime, «coaja» ei, din care se presimte miezul – deloc calm și împăcat; ar fi foarte «deștept» să spun că, prin memorialistica atât de împlântată în viața sa, Ciocârlie a creat un fel de «ficțiune», că el este «romancierul» vieții sale, al «personajului» pe care l-a construit din materialul existenței de zi cu zi. Se poate spune asta – cred că e o evidență și, ca tot ce este evident, poate fi și fals (iarăși

o «idee» de mult pierdută în câmpia banalității)”. *Paradisul derizoriu. Jurnal despre indiferență, Cap și pajură, Viața în paranteză, Trei într-o galeră, De la Sancho Panza la Cavalerul Tristei Figuri, Cu dinții de lână* sunt cărți construite în funcție de principiul fragmentarității, în care pactul autobiografic e asumat într-o proiecție a eului în module dispersate ale ficționalității, în care suspendarea referențialității amorsează incursiunea lentă, dar temeinică, în universul volatil al eului.

Însemnările lui Livius Ciocârlie din recentul volum *La foc mărunt* (Editura Cartea Românească, București, 2012) au, dincolo de timbrul ludic, o amprentă reflexivă de necontestat. Ironia și autoironia, stupoarea – calculată - în fața spectacolului mundan, luciditatea cu care sunt observate avatarurile propriului eu, sinceritatea netrucată și decriptarea atentă a semnelor și sensurilor lumii, înregistrarea fără patetism a imaginii proprii senectuți, înscenările rafinate ale impresiilor de lectură – acestea ar fi dominantele acestei cărți în care protocolul autobiografic se vede convertit într-o scriitură ce reunește senzația trăitului și fulguranța livrescului („Aș mai putea fi întrebat: dumneata nu trăiești, doar citești? Răspunsul ar fi: nici măcar nu citesc; doar culeg. Culeg fraze din cărți, așa cum culeg afine în grădina de la Brașov”). Cititorul presimte că toate gesturile și cuvintele de autocompasiune ale diaristului au un substrat ironic și parodic, detenta confesivă și febrilitatea reflexivității fiind convocate la alcătuirea unui discurs descentrat, a unui scenariu dezarticulat precum însăși existența,

scenariu din care, în ciuda aparențelor, orice intenție de regizare, de premeditare pare să fie absentă. Multiplicitatea, fragmentarismul, detenta centrifugă a scriiturii sunt, am spune, regula de asamblare a discursului, un discurs cu conținut eterogen, dispersat, în interiorul căruia diaristul își arogă o mare libertate a reacțiilor scripturale. De altfel, nu de puține ori, jurnalul își asumă o clară ținută autoreflexivă, ce relativizează, oarecum, „riscurile” pulverizării discursive, conferind, totodată, textului, profunzimea și raționalitatea specularității de sine: „Fraza încheiată cu punct, spune Musil, împiedică pătrunderea în text a potențialității inepuizabile, nedeterminate, a realului. Ale mele, fragmentele cel puțin, se mai și termină pe accent. Mă tem că la potențialitatea inepuizabilă a realului trebuie să renunț”; „...pălăvrăgeală dezorganizată și febrilă, care neagă orice ierarhie a discursului.» Ia mai tac!”; „Observ, «scrutându-mă», contrastul dintre întregul dispersat, lipsit de finalitate și clasicitatea fragmentului, cu vorbele lui Beccaria (citate de Magris): «strâns, laconic, închis». Aflu că acest fel de a scrie «nu mimează, într-un fel expresionist, dezordinea, ci exprimă [...] tensiunea spre o ordine pe care trebuie s-o captezi». Încerc uneori s-o captez în cameră, ba și pe birou. Nu mă ține mult. Nu până la scris”.

Jurnalul lui Livius Ciocârlie se detașează și print-o atenție minuțioasă acordată lucrurilor în aparență neînsemnate, elementelor cotidianității, gesturilor anodine, acelea din care se alcătuiește, în fond, orice existență, conglomerat de goluri și plinuri, de

avânturi și resemnări. Din această tentație a anonimității provine, poate, atracția spre indiferență („Surzenia mea devine mentală. Mă înfund în indiferență ca în vată. În afară de cine și ce mă interesează, nu mă mai interesează nimeni și nimic”). Evitând cu premeditare cuvintele mari, temele cu majusculă, diaristul pune în pagină, alături de consemnarea trăirilor cotidiene, și propriile sale lecturi, comentariile, atente, concentrate, subtile asupra cărților citite. Citatele din diverși autori, urmate de analize succinte, de inserturi critice esențializate, puse în scenă cu abilitate și tact, mărturisesc preferințe de lectură, libertate de alegere, disponibilitate a gândirii și scriiturii, dar și o atenție fermă acordată temei condiției scriitorului. Demnă de interes e prezentarea „parcursului”, a scenariului lecturii, care dezvăluie stări de spirit contradictorii, revelații, mutații ale interesului, exigențe și capricii ale percepției semantice. Ilustrativ este itinerariul de lectură ce privește o carte de Susan Sontag; scepticismul inițial este urmat de interesul crescând al lectorului și apoi de entuziasm: „Apuc, ca să mă uit peste ea, nu neapărat să citesc, o carte – de Susan Sontag – cu titlu incitant: *Împotriva interpretării*. Aflu din prefață că, după ce a apărut, în anul următor a fost reeditată în paperback. Mi se pare suspect. Cam prea rapid succes”; „Cartea lui Susan Sontag chiar merită citită. Ba, mai rău! Sunt tot timpul de acord cu ea. Și atunci ce să scriu? Cum să mai cârtesc? Îmi plac numai cărțile de idei cu care pot să mă războiesc, sau care mă fac să aflu ceva ce nu mi-ar fi dat prin gând. Nu, ca la Susan Sontag, să tot dau,

că așa e, din cap“ și, în fine, adeziunea admirativă: „Obstinația de a atribui semnificații e un «refuz de a lăsa lumea în pace». O iubesc pe femeia asta! Culmea e că Sartre, care-i inspiră ideea, o și confirmă: «...răul este substituirea sistematică a concretului de către abstract». Sau Mircea Ivănescu, mai blând: «...ar trebui poate alese/ tocmai cuvintele care să nu spună prea mult»“.

Tema explorării adevărului propriului destin, a negocierii ipostazelor eului prin recursul la anamneza ce recuperează un trecut revolut nu e fără legătură cu cea a iluziilor și instanțelor identitare consemnate cu umor la un moment dat („La cincisprezece, șaisprezece ani, fiindcă reușeam să scriu versuri cu rima și măsura, ca Eminescu și Coșbuc, m-am crezut poet. Ca atare, am scris versuri cit timp a durat aceasta iluzie naiva... După aceea, înțelegând ce-i cu poezia, am renunțat. Au început să-mi vina idei. Am construit un sistem. M-am crezut filosof... Acum, dacă mai scriu, este ca să-mi umplu timpul, să zic ca fac și eu ceva”).

Disprețuind armonia cu orice preț sau echilibrul iluzoriu, mizând mai degrabă pe luciditate și sinceritate, pe implicare, dar și pe resursele unei disponibilități a scriiturii ce reușește să adune laolaltă observații caracterologice, portrete succinte, crochiuri descriptive, citate, reflecții despre scriitori preferați (Pascal, Nietzsche, Proust, Cioran, Paul Ricoeur, Susan Sontag etc.), Livius Ciocârlie, reușește, cum mărturisește pe coperta a patra a cărții, să pună „unul lângă altul” pe toți inșii care îl compun: „cel care se îngrijorează, cel căruia puțin

îi pasă, cel care se târâie prin viață, cel care se amuză, cel nătâng, cel cât de cât isteț. Alții, vreo doi, trei...”. Etalarea vulnerabilităților organice, a avatarurilor senectuții e realizată în absența oricărei retorici a deplorării, într-un stil direct, lipsit de emfază, în care scepticismul, luciditatea și retransașarea în sine ilustrează un scenariu al căutării/găsirii propriei identități, într-o partitură autobiografică dialogică, dotată cu un registru tematic amplu și divers.

Iulian BOLDEA

Virgil Ierunca, *Românește*, Editura Humanitas, București, 2005; /*Subiect și predicat*, Editura Humanitas, București, 1993

Primul volum de eseuri cu tentă pamfletară al lui Virgil Ierunca, *Românește*, e tipărit prima oară la Paris, în 1964, pentru ca Humanitas-ul să-l reia în 1991 și, apoi, în 2005. El deschide o serie de culegeri de analize asupra fenomenului literar românesc, care mai include volumele *Subiect și predicat* și *Dimpotrivă*, toate având în comun inconcesivitatea unei priviri critice de o rară inteligență, și dând un exemplu a ceea ce poate semnifica prestigiul polemicii.

Un prestigiu pe care i-l girează, înainte de orice, mobilitatea formidabilă a ideii, forța asociativă a judecăților și i-l completează dispoziția ironică de mare finețe. Dar și încrederea mistică în sensurile mărturiei filtrate prin onestitatea absolută a propriei conștiințe a unei epoci.

Pe calitatea de martor neobișnuit a lui Virgil Ierunca mizează, în analiza pe care i-o dedică în *Vârstele criticii*, și Iulian Boldea, sub un titlu sugestiv – *Lupta cu îngerul*.¹ Un martor „*Inclement, de autentică intransigență etică, care s-a încăpățânat să-și facă publică „depoziția”, transformându-și enunțurile în denunțuri ce dezvăluie jocul mistificator și malefic al imposturii, reducând-o la neantul său originar*”.² Figurile care populează paginile incomode includ poeți – Vasile Voiculescu, de pildă, analizat cu o disponibilitate remarcabilă și trecut deopotrivă prin lentilele memorialisticii, primind și un plus de apreciere prin criteriul etic. La fel, Blaga, opus lui Arghezi, care e, cum era oarecum previzibil, minimalizat.

De fapt, n-ar fi mult spus că lui Arghezi Ierunca îi opune cam tot ce înseamnă creație „în absolut”, înțelegându-se că poetul ar fi reprezentativ doar pentru cea „în relativ”. Șarja anti-argheziană e una din cele mai necruțătoare: „*Cînd coboară între lucruri și oameni, Lucian Blaga întreabă, V.Voiculescu se miră, Ion Barbu aruncă o căntătură de esențe. Numai Tudor Arghezi gîdilă. El gîdilă întregul și partea, pe Dumnezeu și pe sine, vietatea și floarea. Acolo unde gîdilatul devine obsesia, este la om. Arghezi gîdilă omul în toate chipurile și pentru toate potrivelile: pentru a-l încuia sau descuia în limita lui de lut, pentru a-l slobozi sau poticni, pentru a-l scuipa sau linge. Cu siguranță că aici sălășluiește și secretul acesta de mare întristare - pe care nu-l înțelege azi toată suflarea românească - secretul acesta de rînză și noapte, care l-a făcut pe Tudor Arghezi să*

citească cine știe ce omenie în ochii generalului Vedenin. Tudor Arghezi - gîdilici de Curte Veche”. Nu putem să nu remarcăm o obsesie recurentă legată de Arghezi pe care o cunoșteam și din scriitura Monicăi Lovinescu – imaginea cerului în ochii generalului Vedenin. Ca multe alte coduri ale congruenței, ea marchează identitatea subtilă a gândirii lor și funcționarea omoloagă a conștiințelor. Identitate și omologare ce acționează și în obsesii, și în convingeri, și în repere, și în opțiuni. Cam în tot ceea ce e decisiv.

Portretul necruțător e realizat, parcă, în oglinzile paralele ale esteticului și eticului, „*pathosul rechizitoriului*, după cum spune Iulian Boldea, *aflându-și explicațiile și resorturile în „contextul” ce a generat aceste pagini, circumstanțe în care absurdul se substituie normalității*”³

Dar recalitrările acestea vindicative, venite pe un fond de alertă în fața agresiunii etice, dar și a tabloului generalizat al imposturii morale sau a coruperii conștiințelor, alertă ce îi e lui Ierunca stare de grație, își găsesc, spune criticul, și compensarea, echilibrul. Într-o criză, și nu oricare, ci aceea a exilului, ca „*rupere tragică a fîinței de spațiul său matricial spiritual (...)*”, în „*spațiul acesta greu determinat, dificil de precizat, aflat la limita dintre sarcasm și dor, dintre ocară și mîngâiere*”. Astfel încât „*Exilul este astfel o cruce răscolitoare de întoarceri, o „cruce de dor”, e o stare a fîinței care leagă într-o mult mai mare măsură individul de spațiul care l-a născut și de care – cu voie sau fără voie – s-a desprins*”⁴

¹ Iulian Boldea, *Vârstele criticii*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p. 34

² *Ibidem*.

³ Iulian Boldea, *op. cit.*, p. 34

⁴ *Ibidem*.

Arta pamfletului din eseurile lui Virgil Ierunca dă unele dintre cele mai șocante, probabil, afirmații despre mari nume ale culturii române, făcând oficiile unor amendări etice și provocând, sau străduindu-se cel puțin să provoace, dinamitări ale ierarhiilor. Mai ales metamorfozele inexplicabile ale scriitorilor din țară care preferă avantajele provenite din gestul de aservire, demnității, sunt taxate cel mai dur. Cazul Arghezi e numai unul din cele celebre, alte pamflete de impact abătându-se asupra lui G. Călinescu (*Un optimist: G. Călinescu*), T. Vianu (*Schimbarea la față a lui Tudor Vianu*), Geo Bogza, Mihai Beniuc etc.

Urmărindu-i procedurile de acută tranșanță, Simona Vasilache observă la rândul cum „*Critica lui Virgil Ierunca taie, în schimb, mari trasee sîngerînde, pînă dă de fibră sănătoasă. Acolo și numai acolo își poate orienta, bine, busola.*”⁵

Acolo unde indignarea nu reușește să corodeze atât de pronunțat discursul iar revolta nu se stârnește cu incisivitatea din pamfletele sută la sută, Virgil Ierunca lasă spații pentru documentare ale rezistenței din munți, exil, închisori. Dar și pentru analize ale Rusiei dominate de comunism, în care inteligența lui ascuțită îi relevă competențele de sovietolog avizat. De fapt, e greu de spus pentru ce anume nu are competențe să comenteze, de fiecare dată creditabil în totalitate și profund, Virgil Ierunca. Măcar din lumea în mijlocul căreia trăiește și se mișcă, atent

la cele mai imperceptibile nuanțe ale fenomenelor.

Subiect și predicat, publicat la Humanitas în 1993⁶, se deschide cu o superbă evocare a lui Mircea Vulcănescu, ordonată de lumina nostalgică a memoriei și dominată de o sfâșietoare decepție, de un regret nereprimat. Filosoful ce va muri în temnițele comuniste devine un martir în primul rând grație staturii lui etice impunătoare. Aflată într-o consonanță totală cu altitudinea sa intelectuală. Tonul tragic de litanie al pasajelor lui Ierunca din acest text răzbate patetic în posteritate: „*În cine, într-adevăr, mai bine decât în Mircea Vulcănescu se aflau înrădăcinate câteva constante de lumină ale spiritualității românești: omenia de proverb neîntrerupt, inteligența ca spor al cunoașterii, credința ca putere a spiritului, cultura ca matcă de onoare a șederii în lume, onoarea însăși ca îndreptar riguros al faptelor?*”⁷ Ascendentul moral prilejuiește imediat o cauționare: „*Lección primită de la el umilește, în plus, o prejudecată: că totul trebuie dat și cedat operei?*”⁸

Pe la sfârșitul lui 87, un eseu îl descrie pe Constantin Noica, mai precis refuzul lui de implicare, încrederea lui absolută în virtuțile rezistenței. Virgil Ierunca îl explică cu subtilitate: „*Mereu într-un fel de extaz speculativ, Noica expulzează din filozofie „conștiința nefericită” – generatoare totuși de mari experiențe, de la Iov la Kierkegaard – pentru a privilegia lumina resemnată, raționalitatea împăcată a măsurii?*”⁹

⁶ Virgil Ierunca, *Subiect și predicat*, Editura Humanitas, București, 2003

⁷ Virgil Ierunca, *op. cit.*, p. 15

⁸ *Idem*, p. 17

⁹ Virgil Ierunca, *op. cit.*, p. 20

⁵ Simona Vasilache, *Busola și penseta*, în România Literară, nr. 37/ 2005

Demersul analitic al lui Virgil Ierunca are, iată, altitudinea ideii și beneficiază din plin din intuiție și dispoziția analitică a judecății. Nimic nu e hazardat, nimic forțat ori superficial în diagnosticele lui – numai rigoarea neîntreruptă a unei conștiințe ce nu încetează să își întindă vocația de a arbitra adevărul, corectitudinea etică, din toți și din toate.

Criticul literar își insinuează cu naturețe, la rândul lui, identitatea de conștiință și discurs în acest spațiu eterogen în care stă în compania moralistului, a analistului politic ori a filosofului, și în care fiecare din ei îl pot întâlni oricând pe melomanul cu cultura unui critic muzical sau pe psihanalistul subtil și vivace. Când apare în scenă, criticul privilegiază în special poezii. O analiză a lui Virgil Mazilescu e atât de exactă în intuiție și în formulări, incluzând totodată un criteriu etic, încât nu poate produce decât perplexitate și, mai mult ca sigur, invidii: „*Există poeți, zice Virgil Ierunca, care își construiesc o actualitate neîntreruptă depășind zarva cotidiană, vociferarea circumstanțială, balul sau baletul trist al măștilor militante, pentru a rămâne identici cu ei înșiși: claustrați în spațiul fragil și grav al poeziei, ei ne apar ca marginalii esențiali, asigurând cuvântului demnitatea lui intransizitivă. Prin ei – pelerinii distanței – trăiește o adevărată literatură. Și – oricât de paradoxal ar părea – numai ei sunt actuali: prin „in-actualitatea” lor, ei feresc poezia de ceea ce o deposează, în statutul ei de gratuitate aparentă*”¹⁰.

Nu poate fi trecută cu vederea nici o anumită poetică a frazării, o lirică

de o armonie perfectă, vizibilă în simetrii sintactice și morfologice, în consonanțe fonemice tainice, în stilul scriiturii lui Virgil Ierunca. Și a lui, de altfel, ca și a Monicăi Lovinescu, o scriitură menită discursului radiofonic și câștigând, tocmai de aceea, o expresivitate suplimentară.

Senzația de lectură a unui text al lui Virgil Ierunca poate fi una de-a dreptul muzicală, care nu face decât să complice traseele prin care se poate ajunge în nucleul semantic al celor spuse. E o muzicalitate care seduce și deturneză, putându-și „pierde” cititorul – ascultător cu promisiunea frumuseții ei supraumane.

La fel, titlurile lui Virgil Ierunca au întotdeauna reverberația unei semnificanțe magistrale, oraculare. Au proprietatea de a anunța tonalitatea și dispoziția textului, poate chiar dominanțele și direcția demonstrației. În orice caz, au forța de a instaura un discurs, pe care numai un rafinat cunoscător al tuturor tehnicilor de configurare a discursului mediatic, a limbajului culturii pus să se propage în eter, o poate dobândi.

Dacă sunt atât de pline de efecte și afecte, nu înseamnă însă, nici pe departe, că analizele poezilor au exclusivitate ori vreun privilegiu calitativ. Deopotrivă de rafinate, de subtile și elegante, atente mereu să surprindă esențialitatea fondului operelor comentate în sintagme memorabile, sunt și textele dedicate criticilor ori eseistilor. Iată-l pe Lucian Raicu, bunăoară, într-un portret conceptual din două tușe care nu are cum să nu impresioneze prin

¹⁰ *Idem.*, p. 93

pertinență și expresivitate: „*Lucian Raicu nu e criticul conforturilor discursive. Pentru el, analiza și accentul, judecata și atitudinea se consumă aproape dramatic. Uneori lasă impresia că-și învetează singur obstacole spre a le putea trece, după ce le-a cumpănit bine ambiguitatea. Trecerea e, de fapt, drumul torturat al unei conștiințe ce-și cultivă exigențele*”¹¹

În al treilea volum de eseistică – *Dimpotrivă*¹², negația încrâncenată a lui Virgil Ierunca ating cote maxime. Sunt pagini „negre” în care verbul se înveninează pentru a stăvili, cumva, invazia mediocrității intelectuale și a decăderii etice, dar mai ales aderarea, semnarea de bună voie a pactului cu acestea de către scriitorii. Tot ceea ce poate însemna conformism, sub regimul Ceaușescu, în literatură, se regăsește, pus la zidul unei inteligențe intransigente și al unei autorități etice impunătoare, în paginile acestea otrăvite. Staliniștii, pseudoscriitorii, oamenii noi, tinerii fără tinerețe, sunt categorii tragice inventate și inventariate la tot pasul în realitatea publică a culturii românești de către Virgil Ierunca.

Mircea Mihăieș notează, într-un necrolog dedicat criticului, că „*Virgil Ierunca avea de partea lui un lucru fragil, dar de-o imensă forță de convingere: adevărul. Cu un astfel de aliat, asediul asupra societății bazate exclusiv pe minciună și fățarnicie nu avea cum să nu se încheie triumfător*”¹³.

Neabătut, cronicarul superbiei și al decrepitudinii morale și estetice a

acestor vremuri își îndeplinește execuțiile metodice, în tihnă. Barzii de serviciu cad printre primii, secerăți de argumentațiile lui care, mai pronunțat, parcă, decât ale Monicăi Lovinescu, lovesc în chiar substanța „operelor”. Le spulberă, cum ar veni, genialoizilor sistemului, credința în calitățile lor de creatori, care, fără îndoială, implică o suferință cu atât mai puternică. Mai ales că pledoariile lui Ierunca au precizie metronomică și chirurgicală – ritmica lor implacabilă e de nestăvilit.

„*Nu o dată, scrie Gheorghe Grigurcu, Virgil Ierunca devine "splendid ca o ironie". Prin mijlocirea instrumentului ironic, irealizarea stilistică tratează cum se cuvine irealizarea valorilor, atât de numeroasă în epoca noastră de compromisuri și compromiteri, încât riscă a-i compune o identitate*”¹⁴

Dumitru-Mircea BUDA

¹¹ Virgil Ierunca, *op. cit.*, p. 210

¹² Virgil Ierunca, *Dimpotrivă*, Editura Humanitas, București, 1994

¹³ Mircea Mihăieș, *La moartea lui Virgil Ierunca*, în *România Literară*, nr. 40/ 2006

¹⁴ Gheorghe Grigurcu, *Glose la Virgil Ierunca I*, în *România Literară*, Nr. 32/ 2000

LISTA AUTORILOR

- ALIC Liliana, Conf.univ.dr., Universitatea „Transilvania” din Braşov
 BODIŞTEAN Florica, Conf.univ.dr., Universitatea „Aurel Vlaicu”, Arad
 BOLDEA Iulian, Prof.univ.dr., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureş
 BOZEDEAN Corina, Asistent univ.dr., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureş
 BUDA Dumitru-Mircea, Lector univ.dr., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureş
 BUTTURCA Doina, Conf.univ. dr., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureş
 CÂMPAN Diana, Conf.univ.dr., Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia
 CATALAN Rocío Peñalta, Universidad Complutense de Madrid
 CHIOREAN Luminiţa, Conf.univ.dr.,Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureş
 CISTELECAN AL., Prof.univ.dr.,Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureş
 DIMA-LAZA Stăncuţa Ramona, Universitatea de Vest „Vasile Goldiş”, Arad, Facultatea de Ştiinţe Umaniste, Politice şi Administrative
 ENACHE Eugenia, Conf.univ.dr.,Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureş
 FELECAN Daiana, Conf. univ. dr., Universitatea Tehnică din Cluj-Napoca, Centrul Universitar Nord din Baia Mare, Facultatea de Litere
 FILIMON Eliza Claudia, Lector univ.dr., Universitatea de Vest din Timişoara
 HAN Bianca Oana, Lector univ.dr., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureş
 HOSU Ramona, Conf.univ.dr., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureş
 ILIE Emanuela, Lector univ.dr., Universitatea „Al. I. Cuza”, Iaşi
 IMRE Attila, Lector univ.dr., Universitatea Sapientia, Târgu-Mureş
 LAKO Cristian, Asistent univ.drd., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureş
 LUPIŢU Călin D., University of Oradea, Romania
 MEDREA Nicoleta Aurelia, Lector univ.dr., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureş
 NICOLAE Cristina, Asistent univ.dr., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureş
 NISTOR Adriana, Prof. Şcoala Gimnazială Nr. 2 Târgu-Mureş
 NISTOR Eugeniu, Lector univ.dr., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureş
 NODEH Soghra, MA in English Literature, Shiraz University
 PITIRICIU Silvia, Conf.univ.dr., Universitatea din Craiova
 PUŞCAŞ Corina Alexandrina, Asistent univ.dr., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureş
 POURGIV Farideh, Prof. English literature, Shiraz University
 RADU-GOLEA Cristina, Lector univ.dr., Universitatea din Craiova
 RUS Dana, Lector univ.dr.,Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureş
 RUS Maria-Laura, Asistent univ.dr.,Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureş
 SPORIŞ Valerica, Conf.univ.dr., Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu
 ŞTEFĂNESCU Dorin, Conf.univ. dr., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureş
 ŞTEFANOVICI Smaranda, Conf.univ.dr., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureş
 SUCIU Sorin, PhD. Candidate, „Petru Maior” University of Târgu-Mureş
 SZEKELY Eva Monica, Conf.univ. dr., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureş
 TĂRNĂUCEANU Claudia, Lector univ.dr. la Catedra de limbi clasice, italiană şi spaniolă a Universităţii "Al. I. Cuza" din Iaşi
 TEODORESCU Adriana, Doctorand, Universitatea “1 Decembrie 1918” din Alba Iulia
 TERIAN Simina-Maria, Asistent univ.dr., Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu
 THOMIÈRES Daniel, Dr., University of Reims Champagne-Ardenne, France
 TOPALĂ Dragoş Vlad, Lector univ. dr., Universitatea din Craiova
 TRUŢĂ Liliana, Universitatea Creştină Partium din Oradea
 ZOLTÁN Ildikó Gy., Asistent univ.drd., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureş